Deutsche Philologie

Karl Wilhelm Contessa und E. T. A. Hoffmann

Motiv- und Form-Beziehungen im Werk zweier Romantiker

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der Schlesischen

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Gerhard Pankalla

aus Breslau.

Breslau 1938

Druckerei u. Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch Würzburg

Referent: Prof. Dr. Dr. Paul Merker,

Korreferent: Dozent Dr. phil. habil. Wolfgang Jungandreas.

Tag der mündlichen Prüfung: 8. Dezember 1937.

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Arbeit erscheint gleichzeitig als selbständiges Buch
im Konrad Triltsch-Verlag, Würzburg.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Erster Teil: Das persönliche Verhältnis 6

I. Karl Wilhelm Contessas Leben 6

II. Hoffmann und Contessa. Ihre Freundschaft und die gemeinsamen Arbeiten 8

Zweiter Teil: Das Grundmotiv 18

I. Der Künstler und die Liebe 19

II. Der Doppelgänger 23

III. Phantastische Gestalten 26

Dritter Teil: Die formalen Parallelen 32

I. Technik und Komposition 32

II. Sprachstil 41

1. Das Wort 42

2. Der Satz 45

3. Besondere Stilformen (Wortwiederholungen, Rede, Vergleich) 53

III. Realistische Darstellungselemente 67

Schlußwort 72

Literatur 74

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41542706_0024

Einleitung

Es ist das Schicksal zweitrangiger Dichter, minder gerecht eingeschätzt zu werden als die Großen, in deren Fahrwasser sie schwimmen. Sieht man in den großen Persönlichkeiten, denen bei Würdigung einer literarischen Epoche immer die erste Aufmerksamkeit gilt, das Beherrschende und Einmalige, so spiegelt sich in den unbedeutenderen Dichtern unmittelbarer und einfacher das Allgemeine; sie runden das Bild der Geschichte unserer Literatur ab, und das verpflichtet uns besonders für sie. Wir begreifen in ihnen vollständig die großen Dichter. So scheint die Forderung, auch ihnen ernste Beschäftigung zu widmen, gerechtfertigt. Es sei zugegeben, daß der absolute Wert dieser Dichtungen keineswegs hoch einzuschätzen ist; es wird also mehr auf den relativen Wert zu achten sein. Dagegen wird sich bei den Kleinen weit stärker als bei den Großen der allgemeine Durchschnitt einer Literaturepoche feststellen lassen, da sie durch das unbewußte Erliegen mannigfaltigster Einflüsse und durch geringes Umbilden dieser übernommenen Formen und Formeln als Gradmesser einer ganzen Zeit dienen können. Daraus ergibt sich für die Forschung, daß weniger die relative Selbständigkeit als vielmehr die Abhängigkeit festgestellt werden muß, daß die vielen Fäden aufzudecken sind, die zwischen dem unselbständigen Dichter und seinem Vorbild oder seinen Vorbildern hin und her gehen.

Zu diesen heute fast Vergessenen zählt der schlesische Romantiker Karl Wilhelm Contessa, der zu dem engeren Kreise der Serapionsbrüder gehörte, jener Dichtergemeinde, deren Andenken E. T. A. Hoffmann durch seine Sammlung von Erzählungen und Märchen „Die Serapionsbrüder" der Nachwelt übermittelt hat. Während E. T. A. Hoffmann, bei seinen Zeitgenossen ebenso beliebt wie Contessa, einige Jahrzehnte nach seinem Tode nur noch in Literaturgeschichten Erwähnung findet, bis ihn am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts nicht aus seiner Vergessenheit, wohl aber aus seiner gänzlichen Verkennung einige Forscher erlösten, die Leben und Werke des realistischen Romantikers in ihrer vollen Bedeutung würdigen lehrten, ist das Schaffen seines Serapionsbruders Contessa heute fast vollkom-

men unbekannt. Contessa galt zu seiner Zeit als ein Schriftsteller von Rang [1]). In der Schätzung der Nachwelt mußte der bescheidene Schlesier neben dem glänzenden Gestirn verblassen. Zwar hat noch in den vierziger Jahren Friedrich Hebbel nach dem Zeugnis seiner Tagebücher und Briefe [2]) Contessas Erzählungen gelesen, die er in seinen jungen Jahren bewunderte [3]), und aus denen er Motive für seine eigenen Werke entnahm [4]). Aber Contessas Werke teilten das Schicksal aller bloßen Unterhaltungsliteratur, die mit ihrer Zeit vergeht.

E. T. A. Hoffmann und Karl Wilhelm Contessa verband eine so enge Freundschaft, daß man in der Motivwahl und -behandlung und im Sprachstil ihrer Werke viel Gemeinsames erkennen kann. Diese Untersuchung hat es sich zur Aufgabe gemacht, die gemeinsamen Züge herauszustellen, um daraus auf eine gewisse Verwandtschaft im Werk der beiden Romantiker und auf gegenseitige Beeinflussung schließen zu können. Natürlich beweisen solche Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten nicht immer Abhängigkeit, oft aber, wenn nicht äußere Anlehnung, doch innere Verwandtschaft. Da direkte Hinweise auf Beeinflussung in Briefen und Tagebüchern Hoffmanns und Contessas fehlen [5]), kann diese Arbeit nur das dichterische, im engeren Sinne das epische Werk der beiden Romantiker zur Untersuchung heranziehen.

Es ist mehrfach darauf hingewiesen worden, daß E. T. A. Hoffmann auf seine Zeitgenossen und auf spätere Dichtergenerationen Einfluß ausgeübt hat. Schon 1835 warnte Heinrich Laube vor der Nachahmung Hoffmanns: „ . . . Hoffmanns Seele, die bis zum krankhaftesten Wehsein liebte, hat nie gewollt, daß ein anderer eben so schreiben solle als er, denn er schrieb nicht willkürlich so, er mußte es. Geht mit Tränen im Auge an dieser von Schlangen umgürteten Laoko-

---

[1]) August Kahlert sagt zehn Jahre nach Contessas Tode über ihn in seinem Buche „Schlesiens Anteil an deutscher Poesie. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte" (Brsl. 1835): „. . . Deutschland hat ihn zu seinen besseren Erzählern zu rechnen, wenn er der Kritik auch in seinen Lustspielen selbständiger erscheint" (S. 107).

[2]) Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke. Hrsg. von R. M. Werner. Bln. 1901 ff. Tagebücher Bd. II. Nr. 2476 (18. Februar 1842). Briefe Bd. I Nr. 173 (an Elise Lensing, vom 21. Februar 1837).

[3]) Vgl. Louis Brun: „Hebbel, mit besonderer Berücksichtigung seiner Persönlichkeit und seiner Lyrik", Lpz. 1922, S. 221.

[4]) ebda. S. 246, 1014 f., 1019, 1065. Ferner: Einleitung von R. M. Werner zu „Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke". 1902. Bd. 8, S. XIII—XX, XVI und Bd. 4, S. 383 (Anmerk.); R. M. Werner: „Hebbel. Ein Lebensbild". 1905. S. 31 f., 59 f.

[5]) In den Staatsbibliotheken Berlin und München und im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv befinden sich nur belanglose Teile von Contessas Briefen und handschriftlichem Nachlaß. Der größere Teil des brieflichen Materials gilt als verschollen.

onstatue im deutschen Pantheon vorüber, aber kopiert ihn nicht, laßt ihm sein Bild allein: diesen Vorzug, allein E. T. A. Hoffmann zu bleiben, hat er mit seiner innersten Qual bezahlt. Betrügt die Hoffnung seiner liebevollen Seele nicht, daß niemand solche Schmerzen affektieren könne. Die Manier seiner Schreibart war sein Fluch; achtet die Götter, tastet den Fluch nicht an“ [6]). Bedeutende deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts (Wilhelm Hauff, Friedrich Hebbel, Otto Ludwig, Gottfried Keller, Theodor Storm, Wilhelm Raabe) haben von Hoffmann mannigfache Anregungen erhalten [7]). Die weit bedeutendere Beziehung der Franzosen zu Hoffmann, die an den Werken des Deutschen die rasch bewegte Handlung, die farbigen, lebendigen Figuren, das Phantastische, Groteske, Skurrile und Bizarre liebten, ist in mehreren Schriften behandelt worden [8]); über das Verhältnis deutscher Dichter zu Hoffmann bestehen nur wenige Arbeiten [9]). Das Buch von Hans Meyer über Karl Wilhelm Contessa und seinen unbedeutenderen älteren Bruder Christian Jakob Contessa [10]), die einzige selbständige Schrift über die beiden Schlesier, weist mehrere Mängel auf, die eine neue Arbeit über Contessa berechtigt erscheinen lassen.

---

[6]) Heinrich Laube: „Gesammelte Werke“. Hrsg. von H. H. Houben. Lpz. 1908 f. Bd. 49 („Moderne Charakteristiken“) S. 304 f.

[7]) Vgl. Carl Georg von Maassen: „Ernst Theodor Amadeus Hoffmann“. In: Die Großen Deutschen. Bln. 1936. Bd. 3, S. 94.

[8]) F. v. H.: „George Sand und E. T. A. Hoffmann“. In: Magazin f. d. Lit. d. Auslandes, 1864, Nr. 10; Th. Süpfle: „Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich“. Gotha 1888 (II, 1, 151/6); F. Meißner: „Der Einfluß deutschen Geistes auf die französische Literatur des 19. Jahrhunderts bis 1870“. Lpz. 1893; Gustav Thurau: „E. T. A. Hoffmanns Erzählungen in Frankreich“. Sonderabdruck aus der Festschrift zum 70. Geburtstag Oskar Schades. Königsberg 1896; Marell Breuillac: „Hoffmann en France. Etude de littérature comparée“. In: Revue d'histoire littéraire de la France, Jhg. 13, Heft 3; Jhg. 14, Heft 1. Paris 1906/7; Ernst Hofmann: „E. T. A. Hoffmann et la littérature française“. In: Jahresberichte der Annenschule Dresden-Altstadt 1913. S. 3—56; Felix Poppenberg: „E. T. A. Hoffmann-Spiegelung“. In: Bibelots, Lpz. 1904, S. 263 ff.; Bernhard Payr: „E. T. A. Hoffmann und Théophile Gautier. Ein geisteswissenschaftlicher Beitrag z. vgl. Literaturgeschichte“. Diss. Lpz. 1927; Kurt Schönherr: „Die Bedeutung E. T. A. Hoffmanns für die Entwicklung des musikalischen Gefühls in der französischen Romantik“. Diss. Mchn. 1931; Vgl. ferner: „E. T. A. Hoffmann in Frankreich“. In: Blätter f. lit. Unterhaltung, Nr. 67 (1830). „E. T. A. Hoffmann in Frankreich“. In: Der Freimütige oder Berliner Conversationsblatt, Jhg. 27.

[9]) W. Siebert: „Heinrich Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann“. Marburg 1908; Walter Jost: „Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann“. Frft. 1921 (= „Deutsche Forschungen“, Heft 4); Walter Weidemann: „Carl Weisflogs Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann“. Diss. Tübingen 1923 (Maschinenschrift); Vgl. ferner die Kapitel „Hoffmann und Novalis“, „Hoffmann und Tieck“, „Hoffmann und Fouqué“ bei: Hans Dahmen: „E. T. A. Hoffmanns Weltanschauung“. 1929 (= „Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft“, Nr. 35. Marburg).

[10]) Hans Meyer: „Die Brüder Contessa. Ihr Leben und ihre Werke. Ein Beitrag zur Kenntnis der Unterhaltungsliteratur der klassischen Epoche“. Bln. 1906.

Über die uns besonders interessierende Frage nach dem Verhältnis zwischen Karl Wilhelm Contessa und Hoffmann wird in Meyers Biographie nichts Förderliches vorgebracht. Die Besprechungen dieses Buches [11]) vermissen eine fruchtbare Kritik, eine eingehende Beachtung der Zusammenhänge, eine zusammenfassende Erledigung einzelner Probleme und verwandter Dichtungen. Außerdem erschwert das Fehlen eines Inhaltsverzeichnisses und Registers und die Unübersichtlichkeit die Benutzung des Buches.

Jede Hoffmannbiographie muß sich auch notwendig mit Contessa beschäftigen. Nachdem Walther Harich in seiner Biographie über E. T. A. Hoffmann Contessa „einen blutleeren Abzweig der Romantik" [12]) genannt hatte, hat sich Hans Heckel in mehreren Schriften für Contessa eingesetzt [13]) und die Stellung des Schlesiers innerhalb der Romantik umgrenzt. Er weist ihn von der oberflächlichen Vielschreiberei der Dresdener Pseudoromantiker um Friedrich Kind, mit denen man ihn zu Unrecht zuweilen zusammengestellt hat [14]), an die Seite E. T. A. Hoffmanns, „von dem er, wie andererseits dieser von ihm, mancherlei Anregungen erhalten hat" [15]).

---

[11]) Oskar Walzel in: „Jahresberichte f. neuere deutsche Literaturgeschichte", 1906/7, S. 913; R. M. Werner in der „Deutschen Literaturzeitung", 1907, Sp. 733/5; vgl. ferner G. Ellinger, Voss. Ztg. 1907, Nr. 37; Carl Georg von Maassen in der neuen Ausgabe der Contessaschen Erzählungen „Serapiontische Erzählungen", Mchn. 1922, Anmerkung S. X; Helmuth Rogge in den Anmerkungen des „Doppelromans der Berliner Romantik". Lpz. 1926. S. 327 f.

[12]) Walther Harich: „E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers". Bln. 1920. Bd. II, 32.

[13]) Hans Heckel: „Die Schlesischen Provinzialblätter 1785—1849 in ihrer literargeschichtlichen Bedeutung. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien". Brsl. 1921 (= „Wort und Brauch" 15. Heft), S. 78 f.; Hans Heckel: „Die Brüder Contessa". In: „Schlesische Lebensbilder. Schlesier des 16. bis 19. Jahrhunderts". Hrsg. von der Historischen Kommission für Schlesien. Brsl. 1931. Bd. IV, S. 302 ff.

[14]) Werner Milch: „Schlesische Sonderart im deutschen Schrifttum". In: Zs. f. Dtschkde. 1931, S. 580.

[15]) Heckel: „Schlesische Provinzialblätter 1785—1849" S. 78. — Ferner deuten auf eine gegenseitige bzw. einseitige Beeinflussung beider Dichter hin: Georg Ellinger: „E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke". Hamb. Lpz. 1894 („... wie denn auch in Contessas Arbeiten bald nach dem Zustandekommen ihrer Freundschaft Hoffmanns Einfluß nicht zu verkennen ist", S. 128); Andreas Müller, Einleitung zu „Märchen. Erster Band", in: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Hrsg. von H. Kindermann. Reihe Romantik Bd. 14, Lpz. 1930 („In diesem Geiste ... sind dann auch die Märchendichtungen von Contessa geschrieben, der offensichtlich Hoffmanns Spuren nachging", S. 11); August Kahlert, a. a. O. S. 107 („Contessa ist in seinen Erzählungen und Märchen jenem — Hoffmann —, der ihn in den Serapionsbrüdern verewigte, zum Teil verwandt"); Wilhelm Müller-Rüdersdorf: Vorwort zu „Die weiße Rose", Friedeberg 1923 („Die Riesengebirgsdichtungen Hoffmanns und Houwalds entstanden hauptsächlich auf Contessas Anregungen hin ..."); Hans Heckel: „Schlesisches Schrifttum

Um eine Neubelebung des dichterischen Werkes Contessas machte sich Carl Georg von Maassen mit einer dreibändigen Neuausgabe verdient[16]); in den gewählten Buchtiteln weist v. Maassen auf die Verbindung des Contessaschen Werkes mit dem Hoffmanns hin. Weitere neuerschienene Ausgaben einzelner Erzählungen[17]) widerlegen die Bemerkung R. M. Werners, daß an eine Wiederbelebung Contessas nicht gedacht werden dürfe[18]).

Diese Arbeit will schließlich versuchen, die literarische Bewertung Contessas, der zu seiner Zeit mannigfach gefeiert wurde, einer neuen Würdigung zuzuführen.

---

als Ausdruck schlesischer Stammesart", in: Mitteilungen d. Schles. Gesellsch. f. Volkskunde, Bd. XXXIV (1934) („Von den Tagen der späten Romantik an, in denen die dämonische Künstlerpersönlichkeit des Berliner Kammergerichtsrats Hoffmann unter den schlesischen Erzählern eine so begeisterte Nachfolge wie sonst nirgends fand — ich nenne nur die Brüder Contessa, Weisflog, den jungen Sallet —, haben die gegenseitig befruchtenden Beziehungen zu Berlin nicht mehr aufgehört", S. 219); Hans Heckel: „Die Stammesart des Schlesiers in seinem Schrifttum", In: Schlesisches Jahrbuch f. deutsche Kulturarbeit im gesamtschlesischen Raum, Jhg. 4 (1931/32), S. 56; Rosenberg: „Romantiker in Hirschberg und im Riesengebirge". In: Der Wanderer im Rsgb. 1908, Bd. 11. S. 100 f. (wird dem Wesen Contessas nicht gerecht, da Verfasser in Contessa nur den unselbständigen, von Hoffmann abhängigen Dichter sieht.)

[16]) „Serapiontische Erzählungen", „Kleine Geschichten und Hoffmanniana", „Märchen und Nachtstücke", sämtlich in der Reihe „Die Bücherei der neuen Serapionsbrüder", Mchn. 1922.

[17]) In der Reihe „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen", hrsg. von H. Kindermann: Reihe Romantik, Bd. 15 „Märchen. Zweiter Band", Lpz. 1930 (das Märchen „Das Gastmahl"); Bd. 18 „Phantasiestücke", Lpz. 1936 (die Erzählung „Magister Rößlein"). In der Reihe „Der Höhentraum", ausgewählte Erzählungen aus den schlesisch-böhmischen Gebirgen, hrsg. von W. Müller-Rüdersdorf, Bd. 1, 1923 (die Erzählung „Die weiße Rose"); Bd. 3, 1923 (das Nachtstück „Der schwarze See"). Ferner die Erzählung „Das Bild der Mutter", Mchn. 1924 bei Georg Müller (zusammen mit Fouqués „Undine").

[18]) Deutsche Literaturzeitung, 1907, Sp. 735.

Erster Teil.

Das persönliche Verhältnis.

1. Karl Wilhelm Contessas Leben[1]*).*

Karl Wilhelm Salice Contessa wurde am 19. August 1777 zu Hirschberg im Riesengebirge als zweiter Sohn eines reichen und angesehenen Kaufmannes geboren. Während bei E. T. A. Hoffmann polnisches und ungarisches Blut einiger Vorfahren sich mit deutschem gemischt hatte[2]), kamen Contessas Vorfahren aus Norditalien, wie uns Christian Jakob Contessa zu berichten weiß. Diese ungewöhnlich glückliche Dosierung von fremdländischem und deutschem Blut hatte jene Eigenart ihres Wesens geschaffen, die dazu beitrug, die beiden Dichter in Leben und Kunst zu so verwandten Erscheinungen zu machen. Im Elternhause der Contessas wurden Künste und Wissenschaften gepflegt, wöchentlich wurden musikalische Unterhaltungen veranstaltet. Karl Wilhelm genoß eine sorgfältige Erziehung. Er gelangte schon in jungen Jahren zu einer gewissen Reife des Geistes. Diese seinem Alter in jeder Hinsicht vorgreifende Männlichkeit und Reife verwandelte aber auch das der Jugend eigene hingebende Vertrauen zeitig in eine vorsichtige Zurückgezogenheit; trotz der ihm eigenen großen Gutmütigkeit, blieb nicht der frohe unbedingte Glaube an die Menschen, sondern die Lust am Zweifel ein Grundzug seines Charakters. Im Alter von siebzehn Jahren besuchte er das Pädagogium in Halle. Hier schloß er Freundschaft mit dem ebenfalls als erfolgreicher Schriftsteller bekannten Ernst von Houwald, seinem

[1]) Da Hans Meyer in seiner Biographie eingehend das Leben Contessas behandelt, möge hier nur so viel berichtet werden, als es das Verständnis des Werkes und der Persönlichkeit des Dichters verlangt.

[2]) Hoffmanns Großmutter mütterlicherseits, eine geborene Voeteri, war Ungarin. — In diesem Zusammenhang ist weiterhin von Interesse, daß das berühmte Annke von Tharau, Hoffmanns dreifache Urahne, Tochter eines aus Schlesien stammenden Vaters sowie Gattin eines gebürtigen Schlesiers gewesen ist (vgl. Rudolf Unger: „Die Vorbereitung der Romantik in der ostpreußischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Betrachtungen zur stammeskundlichen Literaturgeschichte". In: Mitteilungen d. Schles. Gesellsch. f. Volkskunde, Bd. XXVI, 1925, S. 75).

späteren Biographen. Schon diese Jugendjahre Contessas lassen eine innere Wesensgemeinschaft mit E. T. A. Hoffmann erkennen. Wenn Houwald berichtet[3]), daß es Contessa „fast unmöglich fiel, zu einem vertrauensvollen Freundschaftsbunde zuerst die Hand zu bieten, und sich so froh und unbedingt hinzugeben, als es ein jugendliches Herz verlangt", wenn er ferner sagt, „es war nicht leicht, ihm näher zu kommen, zumal sein Witz und seine Ironie oft wieder von ihm entfernten", so denken wir an Hoffmann, der sich nur schwer einem anderen Menschen anschloß und dessen Inneres im vollen Umfange zu gewinnen nur einer vermochte: der große Menschengestalter Devrient. Auch der Versuch, Hoffmann während seines zweiten Berliner Aufenthaltes in die Berliner Gesellschaft einzuführen, scheiterte an seiner bissigen Ironie. Contessa hatte sein Leben lang nicht gelernt, einen Ausgleich zwischen sich und der Außenwelt herzustellen. Ihn beherrschte von Jugend an ein ausgesprochener Zug zur Eigenbrötelei, zur Beschränkung auf die innerlichsten Erlebnisse. Wie Hoffmann in Glogau von der unseligen Leidenschaft zu der schönen Königsbergerin Cora Hatt Vergessen sucht, flieht Contessa vor der Liebe in seine Heimatstadt, den Widerstreit seiner heißen Neigung mit den ernsten Notwendigkeiten und Schranken des tatsächlichen Lebens besiegend.

Houwald lobt Contessas große Fertigkeiten im Zeichnen und in der Musik; er lobt sein Talent zur Komik und die Geschicklichkeit, einzelne Charaktere aufzufassen und darzustellen. Im Jahre 1797 wurde der spätere Fürst Hermann v. Pückler-Muskau Mitschüler Contessas und Houwalds.

Contessa verließ 1798 die Anstalt, um als Student der Rechtswissenschaft die Universität Erlangen ein Jahr lang zu besuchen. Dann wandte er sich wieder nach Halle, wo er mit Houwald zusammentraf und mit ihm eine gemeinschaftliche Wohnung bezog. Im gleichen Hause wohnte ein trefflicher Violinspieler, Heinrich Müller (1781—1826). Mit diesem und mit einigen Freunden spielte Contessa, dessen beachtliches Können im Violinspiel Houwald hervorhebt, die damals neuen Quartette von Mozart, Haydn, Hoffmeister und Pleyel. Im Jahre 1800 reiste er im Winter auf einige Monate nach Paris. 1802 kehrte er nach Halle zurück und begab sich nach seiner Vermählung mit Johanna Jahn nach Weimar. Das ererbte Vermögen gab ihm die Möglichkeit, jeder beruflichen Bindung auszuweichen.

Nach dem frühen Tode seiner Frau zog Contessa nach Berlin; dort widmete er sich seiner literarischen Tätigkeit und vollendete ange-

[3]) „Einige Bruchstücke aus K. W. Contessas Leben". In: Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Hrsg. von Friedrich Kind. Jhg. 1828. S. 211—246.

fangene dramatische Arbeiten. In Weimar hatte man inzwischen sein Verslustspiel„ Das Rätsel" aufgeführt, für das Goethe wohlwollende Worte fand. Auch Ludwig Tieck beschäftigte sich mit den ersten dramatischen Versuchen Contessas; er bedauert in seinen „Kritischen Schriften"[4]), „daß ein so feines Talent wie das des Contessas sich nicht ganz mit Begeisterung und fleißigem Studium der Ausarbeitung wahrer Komödien hingegeben habe". Im Jahre 1808 heiratete Contessa zum zweiten Male. Als ihm der Tod auch die zweite Frau nach wenigen Jahren entriß, zog er mit seinem Sohne auf das Gut seines Freundes Houwald nach Sellendorf, das etwa eine Tagereise von Berlin entfernt lag. 1824 suchte er in Berlin Heilung von einer schweren Lungenentzündung. Am 2. Juni 1825, drei Jahre nach dem Tode seines Freundes E. T. A. Hoffmann, starb Contessa in Berlin.

II. *Hoffmann und Contessa. Ihre Freundschaft und die gemeinsamen Arbeiten.*

E. T. A. Hoffmann und Contessa lernten sich im Jahre 1814 in Berlin kennen. Hoffmann kannte zu dieser Zeit schon die engere Heimat seines neuen Freundes. Während seines Glogauer Aufenthaltes unternahm er im Sommer 1798 eine Reise in die schlesischen Gebirge. Diese Reise, die Hoffmanns Biograph Hitzig das angenehmste Ereignis und das Entscheidendste für seine Ausbildung aus der Zeit des Glogauer Aufenthaltes bezeichnet, machte Hoffmann in der ersten Hälfte des August, bis in das schlesische Gebirge in Begleitung eines Freundes seines Oheims, des Oberamts-Regierungsrates Jagwitz, und von dort aus über Liebwerda und Friedland in Böhmen nach Dresden allein. Die von Dresden an eine seiner Glogauer Kusinen geschriebenen Reiseberichte, die zu seinen interessantesten Jugenderzeugnissen gehört haben sollen, sind leider nicht erhalten geblieben. Wir besitzen überhaupt nur eine lebendige Schilderung der Eindrücke, die Hoffmann beim Anblick des Zackenfalls empfunden hat, in einem an seinen Freund Hippel am 15. Oktober gerichteten Briefe und eine Erzählung von seinem Abenteuer am Spieltisch („Das Spielerglück"). Der Einfluß, den das schlesische Gebirge auf Hoffmann ausübte, wird für denjenigen, der weiß, wie sehr im allgemeinen die Landschaftsschilderung in den Werken des Dichters zurücktritt, ein bemerkenswerter Beitrag zu seiner Erkenntnis sein. Schlesien ist das einzige Land, das

[4]) Bd. III, S. 216. Lpz. 1852.

der weniggereiste Hoffmann mehrmals aufsuchte, und das sich einer eingehenden Anteilnahme und liebevollen Schilderung durch den Dichter rühmen kann [5]).

Nach seiner Warschauer Rechtstätigkeit und der Bamberger Kapellmeisterzeit kam Hoffmann im Jahre 1814 an das Berliner Kammergericht. Seine Rückkehr nach Berlin am 26. September 1814 wurde in den Berliner literarischen Vereinigungen und ästhetischen Tees fast enthusiastisch gefeiert. Zu den damals bekanntesten Berliner Dichtern, Fouqué und Chamisso, gesellte sich nun Hoffmann; sie überragten die Dichter von 1807/8 weit an rein künstlerischen Qualitäten. Mit ihren soeben erschienenen Meisterwerken „Undine", „Peter Schlemihl" und „Goldner Topf" hatten sich diese Dichter als Beherrscher künstlerischer Phantasie und Gestaltung erwiesen. Hitzig, jetzt Hoffmanns Kollege am Kammergericht, der sich schon 1805 in Warschau mit ihm befreundet und Beziehungen zwischen ihm und dem Berliner Dichterkreis Nordsternbund geschaffen hatte, veranstaltete jetzt neue literarische Tees in Hoffmanns Wohnung, die auf den Namen des heiligen Serapion getauft wurden. Bis zu dem Jahre, in dem Hoffmann nach Berlin kam, hatte Contessa, ohne Verbindung mit den Mitgliedern des Nordsternbundes, still für sich schaffend, nur seinen Erzählungen und kleinen Lustspielen gelebt, die sich bei den Berlinern großer Beliebtheit erfreuten. Als sich um Hitzig der Freundeskreis zusammenschloß, trat auch er hinzu. Hitzig hatte bald nach Hoffmanns Ankunft in Berlin ihn mit Contessa bekannt gemacht. In dem neuen Dichterkreise konnte Contessa, der dem Fernerstehenden hypochondrisch und verschlossen erscheinen mochte, die Vorzüge seines feinen, humorig-poetischen Wesens entfalten. Er wurde der Sylvester der Hoffmannschen „Serapionsbrüder", von dem Hoffmann sagt: „Die Freunde jauchzten laut auf, denn allen war der stille gemütliche Sylvester, dessen innere Poesie in schönen, milden Strahlen herrlich herausfunkelte, recht von Herzen lieb und wert". Außer Contessa gehörten zu dem neuen Bunde der Serapionsbrüder der berühmte, bizarr-geistreiche Modearzt David Ferdinand Koreff [6]), der Freund Wilhelm von Humboldts, der in den verbindenden Gesprächen der

[5]) Über Hoffmanns Aufenthalt in Schlesien vgl.: Adalbert Hoffmann: „K. v. Holteis und E. T. A. Hoffmanns Bergreise". Oppeln, Lpz. 1898; Schönke: „E. T. A. Hoffmanns Riesengebirgsreise im Jahre 1798". In: Der Wanderer im Rsgb. 1905, Nr. 8/9; Walther Harich, a. a. O., Bd. I, 49—61; Ernst Boehlich: „E. T. A. Hoffmann in Schlesien". In: Schles. Monatshefte, Jhg. 1 Nr. 1 (1924) S. 34 ff.; Friedrich Andreae: „Warmbrunn und sein Badeleben in der Unterhaltungsliteratur vor 100 Jahren". In: Der Wanderer im Rsgb. Jhg. 46, Heft 4 (1926).

[6]) Über Koreff und seine Beziehungen zu Hoffmann vgl.: Friedrich von Oppeln-Bronikowski: „David Ferdinand Koreff. Serapionsbruder, Magnetiseur, Geheimrat und Dichter". o. J. (1928).

Hoffmannschen Rahmenerzählung durch den launigen Vinzenz verkörpert wird, und Hoffmanns Freund Julius Eduard Hitzig. In den Zusammenkünften dieser Dichter besprach man neue dichterische Pläne der einzelnen Mitglieder oder las Erzählungen vor. Es ging meist sehr mäßig zu, in schroffem Gegensatz zu den berühmten Weinabenden, die Hoffmann mit Devrient bei Lutter und Wegener abhielt. Ohne dem Bunde anzugehören, unterhielten Fouqué, Chamisso, Ludwig Robert und sein Freund Neumann enge persönliche Beziehungen zu Hoffmann und seinem Kreise. In seiner Hoffmann-Biographie [7]) berichtet Hitzig über diese literarischen Abende: „In einer solchen Zusammenkunft wurde eine solche Masse von Witz und Geist konsumiert, daß ein gewöhnlicher Tee durch die ganze Lebenszeit des Teegebers davon hätte bestehen können .... Koreff war der einzige Mensch, dem Hoffmann geduldig zuhörte, weil er ihn in der Unterhaltung an sprudelndem lebendigem Witz oft und an Kenntnissen immer überbot, auch dabei gutmütig genug war, ihn reden zu lassen, so oft er wollte. Contessa, selbst wenig redend, horchte auf alles, was die Freunde an Witz ausgehen ließen, mit dem beredtesten Beifallslächeln, von Zeit zu Zeit ein kleines, aber entscheidendes Wörtchen zugebend. Und Hitzig, der mit Contessa das Publikum bildete und alle drei übrigen besser und länger, als sie sich unter einander, kannte, verstand darum die Kunst, Lücken im Gespräch auszufüllen, und wo es matt wurde, es wieder anzuregen". Die wenigen Zeugnisse, die uns über die serapiontischen Zusammenkünfte der Freunde erhalten sind, vermehrt eine lebendige Schilderung, die Hitzig in einem Briefe vom 26. April 1815 seiner Freundin Fanny Tarnow [8]) entwarf: „Ich habe . . . nur zwei Orte, wo ich wöchentlich ein paar Abende hinbringe. Diese beiden Orte sind ein Kaffeehaus (Manderlee), wo ich in einem abgesonderten Kabinette regelmäßig mit drei Freunden, Chamisso, dem Verfasser des Schlemihls, Hoffmann, dem Verfasser der Fantasiestücke, und Contessa, dem Verfasser der Erzählungen usw. zusammentreffe. Von dieser kleinen Gesellschaft bin ich der Kitt, der sie zusammenhält, ein Talent, das mir überhaupt Gott gegeben hat, und ich kann wohl sagen, daß wenn ich zu ihnen, die jeden Abend, auch ohne mich, dort zusammentreffen, komme, es ihnen immer ein Fest ist. Die Gesellschaft gibt mir nicht mehr Heiterkeit, aber sie legt mir die Pflicht auf, sie zu erheitern, die ich gutmütig erfülle, und dafür den Lohn darin finde, daß ich mich selbst wohl-

[7]) Julius Eduard Hitzig: „Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß". Bln. 1823, II, 130 f.

[8]) Im Nachlaß Hitzigs (Märkisches Museum, Berlin).

fühle. So sitzen wir oft bis Mitternacht in vernünftigem, nicht philistrigem Gespräch".

Zu dieser Zeit entstand eine große Reihe der Erzählungen Hoffmanns und Contessas. Ohne Zweifel hatten die Zusammenkünfte und die sich nun entwickelnde Freundschaft auf das Werk beider Dichter anregend gewirkt. Inwieweit nun Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten in Motiv und Form festzustellen sind, wird im Hauptteil dieser Untersuchung aufzuzeigen sein. Wie eng das Freundschaftsband schon geknüpft war und wie sehr sich beide Dichter schon geistig verwandt fühlten, zeigen die gemeinsamen Arbeiten an einem erst kürzlich unvollendet ans Licht gekommenen Roman [9]), „Der Roman des Freiherrn von Vieren", an dem sich noch Chamisso und Fouqué beteiligten [10]). Die Abfassung dieses Romans erinnert an „Die Versuche und Hindernisse Karls", ein Romanwerk, das sieben Jahre vor der Entstehung des „Romans des Freiherrn von Vieren", im Jahre 1808, ebenfalls von vier Dichtern verfaßt wurde, von Karl August Varnhagen, Wilhelm Neumann, August Ferdinand Bernhardt und Fouqué. Der Viererroman der Serapionsbrüder war in gewissem Sinne Repräsentant der Bestrebungen und Ideen, die in dem Bunde gepflegt wurden. Fast scheint es, als gäbe keine andere Epoche der deutschen Literatur dem Entstehen eines Doppelromans so günstigen Boden wie die Romantik; ihre Grundrichtung strebte nach Auflockerung aller poetischen Formen, sie liebte den Freundschaftskult, hatte Freude an Witz und Satire, Lust an Parodie und Ironie; die Romantik war die Zeit einer großen geistigen Bewegtheit. Ein wichtiger Teil der Bildungsgeschichte der Romantik hat sich in der Mark Brandenburg abgespielt. Nadler nennt die Romantik sogar eine „Ostdeutsche Bewegung" [11]), denn er glaubt, daß der ostdeutsche Mensch als solcher schon vermöge seiner Abstammung aus deutsch-slawischer Blutmischung und der dadurch bedingten Spannungen, Gegensätze und Zerklüftungen seiner Seele, besonders auch durch die entsprechende Gefühls- und Phantasiesteigerung dem romantischen Seelentypus zugehöre. Zweifellos war unter allen Stätten der Romantik keine, deren besonders geistiges und gesellschaftliches Klima das Aufwachsen eines Doppelromans so begünstigte wie Berlin, die Stadt der Aufklärung, in der es seit dem

---

[9]) „Der Doppelroman der Berliner Romantik". Hrsg. von Helmuth Rogge, Lpz. 1926.

[10]) Helmuth Rogge hat eindeutig nachgewiesen, daß der vierte Verfasser nicht Hitzig, wie H. v. Müller, Carl Georg v. Maassen und Walther Harich annehmen, sondern Fouqué war (a. a. O. Anmerk. S. 330).

[11]) Josef Nadler: „Die Berliner Romantik. Ein Beitrag zur gemeinvölkischen Frage: Renaissance, Romantik, Restauration". Bln. o. J. (1921), S. 96.

Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts romantisch gärte, die Stadt der witzigen, spott- und kritiklustigen Berliner.

„Der Roman des Freiherrn von Vieren" war die Anschauungs- und Betätigungsform eines spezifisch jugendlichen und, wie man ruhig gestehen darf, epigonenhaften romantischen Optimismus, der im Feuer gemeinsamen Schaffens älteres Gedanken- und Erlebnisgut mit eigenen, neuen Erkenntnissen und Gefühlen zu einer höheren Einheit verschmelzen wollte. Statt aber dieses Ziel zu erreichen, mündete die „Sympoesie" in Vereinzelung, führte zur Ausbildung gesonderter Charaktere und Werke, deren Wert in dem besonderen „So-sein" jedes einzelnen ruht. Das Positive an dem Viererroman kann man in der Erhöhung des Lebensgefühls sehen, die er den ungleichen, doch immer lebhaften und fruchtbaren Geistern seiner Teilnehmer in der Vereinigung gegeben hatte; die menschlichen und literarischen Verbindungen, die er stiftete, haben auch Einzelschaffen und -schicksale befruchtet.

Der Viererroman wurde 1815 niedergeschrieben. Er wurde nicht gedruckt. Ein Brand in Chamissos Wohnung vernichtete z. T. die Manuskripte. Die in seinem Nachlaß erhaltenen Blätter veröffentlichte erst Helmuth Rogge im Jahre 1926. Nur einzelne Kapitel wurden dadurch bekannt, daß E. T. A. Hoffmann und Contessa sie in eigene Erzählungen aufnahmen [12]). Über die Entstehung des Romans im einzelnen unterrichten uns nur einige Daten. In Hoffmanns Tagebüchern finden wir nur eine kurze Notiz: 13. Januar 1815 „Abends Chamisso, Hitzig und Contessa bei mir — Die Erzählung [13]) vorgelesen — Entschluß des Romans en quatre . . ." [14]). In den Rahmengesprächen der „Serapionsbrüder" berichtet Hoffmann eingehender über den Plan und seine Vorgeschichte und läßt die Entstehung des Werkes in der Erzählung Cyprians vor uns entstehen: „Vor einiger Zeit beschlossen vier Freunde, zu denen ich auch gehörte, einen Roman zu schreiben, zu dem ein jeder nach der Reihe die einzelnen Kapitel liefern sollte. Der eine (Chamisso) gab als Samenkorn, aus dem alles hervorschießen und hervorblühen sollte, den Sturz eines Dachdeckers vom Turm herab an, der den Hals bricht. In demselben Augenblick gebärt seine Frau vor Schreck drei Knaben. Das Schicksal dieser Drillinge, sich in Wuchs, Stellung, Gesicht usw. völlig gleich, sollte im

---

[12]) Hoffmann „Die Doppeltgänger" (erschienen zuerst 1821 in den „Feierstunden" des Freiherrn v. Biedenfeld); Contessa „Das Bild der Mutter" (1817).

[13]) „Die Abenteuer der Sylvesternacht".

[14]) „E. T. A. Hoffmann. Dichtungen und Schriften". Hrsg. von Walther Harich, Weimar 1924. Bd. 15. Briefe und Tagebücher, S. 164.

Roman verhandelt werden. Ein weiterer Plan wurde nicht verabredet. Der andere (Contessa) fing nun an und ließ im ersten Kapitel vor dem einen der Helden des Romans (Georg Haberland) von einer wandernden Schauspielergesellschaft (in der Hofscheune des Wirtshauses zum Goldenen Bock) ein Stück aufführen, in dem er sehr geschickt und auf herrliche geniale Weise den ganzen Gang, den die Geschichte wohl nehmen könnte, angedeutet hatte. Hieran mußten sich nun alle halten, und so wäre jenes Kapitel ein sinnreicher Prolog des Ganzen geworden. Statt dessen erschlug der erste (Chamisso) (der Erfinder des Dachdeckers) im zweiten (dritten!) die wichtigste Person (Amadeus Schwendy), die der zweite (Chamisso) selbst eingeführt, so daß sie wirkungslos ausschied, der dritte (Fouqué) schickte die Schauspielergesellschaft nach Polen (2. Kapitel) und der vierte (Hoffmann) ließ eine wahnsinnige Hexe mit einem weissagenden Raben auftreten und erregte Grauen ohne Not, ohne Beziehung (9. Kapitel). — Das Ganze blieb nun liegen!"

Da in Chamissos Nachlaß nur die ersten vier und das sechste, siebente und achte Kapitel vorhanden sind, ist anzunehmen, daß die verlorenen Kapitel fünf, neun und folgende Hoffmanns Beiträge enthalten haben. Rogge zieht noch einen anderen Vorgang in Betracht, durch den die Handschriften von Hoffmanns Kapiteln verlorengegangen sein können[15]): wie bereits oben gesagt wurde, verwandten Hoffmann und Contessa später die Motive und den Stoff des unvollendeten „Romans des Freiherrn von Vieren" zu eigenen, selbständigen Novellen. Es ist anzunehmen, daß sie sich hierzu ihre handschriftlichen Anteile an dem Kollektivwerk von Chamisso oder Hitzig ausliefern ließen. Nur Contessa wird dann seine Kapitel dem Viererманuskript zurückgegeben haben. Contessas Erzählung „Das Bild der Mutter" stimmt fast wörtlich mit seinen Anteilen am Viererroman überein. Während aber Contessa ganz „seinen eigenen Eingebungen nachgeht, hält sich Hoffmann in seinen ‚Doppeltgängern' noch einigermaßen an die von Chamisso gegebene Grundidee, an das durch die Ähnlichkeit der Drillinge aufgeworfene Doppelgängermotiv"[16]).

Die Fabel, die von den vier Verfassern aus Chamissos Einfall entwickelt wurde, brauchen wir hier nur zu betrachten, soweit sie von Hoffmann und Contessa behandelt wurde. Es handelt sich, wie E. T. A. Hoffmanns Erzählung schon zeigte, um die Geschichte dreier

---

[15]) a. a. O. Anmerk. S. 334.
[16]) „Kleine Geschichten und Hoffmanniana", Nachwort von Maassen, S. 266.

einander zum Verwechseln ähnlicher Jünglinge, die ihre eigene Abkunft und Bestimmung nicht kennen, aber auf geheimnisvolle Weise miteinander in Beziehung stehen, sich auf der Suche nach einer idealen Mädchengestalt in mannigfache und gefährliche Erlebnisse verstricken und von ihren Gegnern und Mitspielern dauernd verwechselt werden. Ein höfisches Intrigenspiel, das Hoffmann in seinen „Doppeltgängern" noch breiter ausarbeitete, wirkt hinein. Zahlreiche Abenteuer, Zufälle, Verwicklungen und Verwirrungen von Personen und Ereignissen sind die Folge. Die Verfasser wollen in den Helden der Geschichte die Problematik der Persönlichkeit zeigen, die sie ja mehr oder weniger peinigend an sich selber erfahren hatten. Im ersten Kapitel umgibt daher Contessa den einen der Helden, Georg Haberland, mit einer Menge geheimnisvoller Beziehungen. In der Person eines jungen Schauspielers stellt er ihm einen seiner Doppelgänger feindselig gegenüber[17]). In keinem anderen seiner Werke werden wir in so starkem Maße auf die Anklänge an E. T. A. Hoffmanns Art und Stil aufmerksam. Manche Teile sind ganz in Hoffmanns eigenster Manier gehalten, fraglos in besonderer Absicht. Die Figur des Schauspieldirektors Haselmeyer wie die des alten wahnsinnigen Grafen, der bunte Stecknadeln in das grüne Sofa steckt, wären auch Hoffmann kaum besser gelungen. Im einzelnen hat keiner der drei berühmten Romantiker, sondern der stille, bescheidene Contessa das Beste der gemeinsamen Arbeit geleistet. Die aus der Einleitung des Romans entstandene Erzählung „Das Bild der Mutter" gehört unstreitig zu Contessas besten und launigsten Leistungen. Die Charakteristik der einzelnen Personen ist außerordentlich gut gelungen, und des Dichters weiches, tiefes Gemüt gibt bei all dem fabulösen Rankenwerk dem Ganzen einen außergewöhnlich zarten Unterton.

Der Roman wurde nie vollendet, da Chamisso im Juli 1815 Berlin verließ, um von Kiel aus seine Weltreise anzutreten.

In der Zeit, während der die Freunde an diesem Roman und an anderen literarischen Plänen arbeiteten, war die Freundschaft zwischen Hoffmann und Contessa ihren dichterischen Arbeiten nur förderlich. Hoffmanns Tagebücher melden an vielen Stellen gemeinsam verbrachte Stunden. Als 43 jähriger Mann unternahm Hoffmann noch einmal eine Reise in Contessas Heimat. Seine Dichterkraft war unterdessen zu höchster Blüte herangereift, sein Leben war fast gebrochen.

---

[17]) Über das Doppelgängermotiv bei Hoffmann und Contessa s. Teil 2 dieser Untersuchung.

Im Juli 1819 fuhr er in der Postkutsche nach Warmbrunn, wo er mit Contessa, Carl Weisflog und anderen bedeutenderen Persönlichkeiten zusammentraf [18]). Diese Fahrt nach Schlesien war die einzige größere Reise, die der Dichter von Berlin aus unternahm.

Die Pläne gemeinsamer Arbeiten der beiden Freunde ließen im Jahre 1816 eine gemeinschaftliche Märchensammlung entstehen, in die außer Contessas Märchen „Das Gastmahl" und Hoffmanns „Nußknacker und Mausekönig" ein unbedeutender, schwächlicher Beitrag Fouqués, „Die kleinen Leute", aufgenommen wurde. Eine Besprechung dieser Sammlung sagt, daß von allen drei Märchen Contessas „Gastmahl" am ehesten seinen Zweck, Kinder auf eine anmutige und unschuldige Weise zu ergötzen, erfülle [19]). Die Art, wie Contessa in diesem Märchen den Geistern allerlei bürgerliche Titel anhängt, erinnert an den schon 1813 erschienenen „Goldnen Topf" Hoffmanns. Zu einer zweiten Märchensammlung steuerten im Jahre 1817 Hoffmann „Das fremde Kind", Contessa das in Fouqués Manier geschriebene Märchen „Das Schwert und die Schlangen" und Fouqué „Die Guckkasten" bei.

Die Schriftstellerin Wilhelmine von Chézy, die Enkelin der Karschin, macht uns auf eine weitere geplante gemeinschaftliche Arbeit Hoffmanns und Contessas aufmerksam [20]). Hoffmann suchte im Jahre 1817 einen Opernstoff. Hitzig glaubte, daß Calderons Lustspiel „Der Geliebte ein Gespenst", das in einer Berliner Abendgesellschaft in Hoffmanns Gegenwart vorgelesen wurde, der richtige wäre. Hoffmann bat Wilhelmine von Chézy, die das Werk übersetzt hatte, um das Manuskript und ließ zu ihrem größten Leidwesen das Schauspiel nicht von ihr, sondern von Contessa zu einer Oper umgestalten. „Bei aller Fähigkeit, das Stück bühnengerecht zu gestalten, konnte ich doch Contessa die Tiefe und Großartigkeit nicht zutrauen, die für

---

18) Der Schlesier Carl Weisflog, der bewußt Hoffmann nachahmte, in seinen Phantasie- und Nachtstücken aber einfacher und gemäßigter als sein Vorbild ist, berichtet in seiner Erzählung „Der Denkzettel" („Phantasiestücke und Historien", Drsd., Lpz. 1839, Teil VI) von diesem Zusammentreffen der Dichter in Warmbrunn. Er schildert uns, wie an einem lieblichen Juniabend des Jahres 1819 ein abtenteuerliches Fuhrwerk unter dem Staunen der Menschenmenge auf der Kurpromenade in Warmbrunn seinen Einzug hält, und fährt dann fort, daß unter den Frohen sich auch ein lustiges Kleeblatt befand, „bestehend aus einem kleinen, behenden, braunen Männlein mit einem Pilgerstabe, der ein wenig länger als das Männlein selber war (Hoffmann), einer hageren Gestalt mit einer Federbrille (Contessa) und einem Badegaste, der wahrscheinlich seiner Tugenden wegen hier am Stocke einherhinkte (Weisflog)".

19) „Morgenblatt", Literaturblatt Nr. 11, 1817.

20) Wilhelmine von Chézy: „Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben". 2 Bde. 1858, II, 169 f.

eine solche Dichtung gehörte“ [21]), urteilt sie in ihrem Lebensbericht. Contessa vollendete den Text 1818; das Werk blieb dann liegen und wurde erst nach Hoffmanns Tode von J. P. Schmidt vertont. — — —

Das Bild der beiden Dichterfreunde, das uns in den Zeugnissen der Zeitgenossen (Houwald, Hitzig) und in ihren Werken entgegentritt, zeigt trotz mancher geringen Gegensätzlichkeit viele gemeinsame Züge ihres Wesens, die auch die Ähnlichkeit und Gemeinsamkeiten in ihren Werken begreifen lassen.

Während Karl Wilhelm Contessa seine verschlossene weltschmerzliche Natur bald von den zunächst ergriffenen juristischen Studien weg und der rein literarischen Laufbahn zuführte, war der lebensgewandtere Hoffmann bis zu seinem Lebensende ein fleißiger Beamter, dem Erfolge in seiner Berufslaufbahn nicht versagt blieben. Hoffmann hatte die Fähigkeit, sich aus allen Enttäuschungen des Alltags immer wieder zurückzuretten in eine eingebildete Phantasiewelt; diese wichtige Grundhaltung der Hoffmannschen Persönlichkeit, die von ihm selber als die wesentliche, bestimmende Seite seines Wesens, als sein „eigentliches Streben, die wahre, einzige Tendenz seines Lebens“ bezeichnet wird [22]), ist auch bei Contessa wahrnehmbar, aber bei weitem nicht so ausgeprägt. Beiden bedeutete die Kunst Flucht aus der unglückseligen Wirklichkeit in Reiche des Traumes und der schöpferischen Phantasie; in dieser höchsten Erfüllung durften sie im Geiste, geläutert von jeder irdischen Unzulänglichkeit, all die Seligkeit erleben, die ihnen das Dasein versagte. Diese Flucht aus der Wirklichkeit wird letzten Endes auch der Grund ihrer Vereinsamung sein; beide schlossen sich nur ungern einem anderen Menschen an. Wenn sie einmal einen Freund fanden, der ihnen die Verkörperung ihres Freundschaftsideals hätte bedeuten können, — bei Hoffmann war es Devrient, bei Contessa der Schicksalsdramatiker Houwald — war es ein Mensch mit hochentwickelten geistigen Interessen; denn nur da vermochten sie sich ganz zu geben, wo eine verwandte Atmosphäre ausgesprochener Geistigkeit ihnen die Gewähr bot, im Austausch der Ideen über den kargen Alltag in eine Welt der Schönheit und der Phantasie emporgehoben zu werden. Das psychologische Bild von Hoffmanns Persönlichkeit erscheint uns in der Spaltung seines Wesens in zwei widerstrebende Grundhaltungen, die sein Inneres zum Schauplatz eines erbitterten Kampfes machten, zerrissener als das Contessas. Wohl lebte in beiden Dichtern die Geistigkeit des Künstlers, der über alle Erscheinungswirklichkeit hinaus ein ideales Reich des

[21]) Wilhelmine von Chézy, a. a. O. II, 170.
[22]) Hoffmann Werke (Ausgabe Ellinger, 1912), IX, 101.

Geistes und der vollkommenen Schönheit erstrebt und jede irdische Erfüllung über der Seligkeit dieses phantasie- und traumgeschaffenen Reiches vergißt; während sich aber Contessa mit der Schaffung und Erfüllung dieses Raumes begnügte, tritt ihm bei Hoffmann eine lebhafte Sinnlichkeit gegenüber, die sich mit aller Macht an das Diesseits und seine Genüsse festklammert und die Flucht in Traum und künstlerisches Schaffen immer wieder zu verhindern sucht.

Zweiter Teil.

Das Grundmotiv.

Wenn sich ein Dichter in seinem Schaffen an ein Vorbild anschließt, wird er immer die Motive von ihm entlehnen, die seiner Eigenart und seinem Wesen entsprechen. Ähnliche Naturanlagen und gleiche Interessen spielen eine überaus wichtige Rolle. Diese Beobachtung können wir auch bei Contessa machen. Die Natur hat ihm eine reiche, lebhafte Phantasie geschenkt. Es ist daher leicht zu begreifen, daß die Spuk- und Geistererscheinungen Hoffmanns, die Gebilde einer ungeheuren Phantasieanschauung, auf eine solche Natur einen tiefen, nachhaltigen Eindruck machten.

Doch nicht nur war es dies allein, was ihn an Hoffmanns Schaffen interessierte, auch Motive aus Musik, Malerei und Theater, die bei Hoffmann einen breiten Raum einnehmen, finden sich bei ihm vor („Das Bild der Mutter", Bd. VI. 175; „Meister Dietrich",, Bd. III, 129; „Der Instinkt", Bd. II, 3). Aus der Biographie Houwalds ist uns bekannt, daß Contessa ein guter Musiker war, daß seine Fertigkeiten im Zeichnen durchaus beachtenswert waren und daß eine tiefe Leidenschaft ihn an das Schauspielwesen fesselte [1]). Er stand also in einem inneren Verhältnis zu diesen Kunstgattungen, und es ist daher verständlich, wenn wir Motive aus diesen Gebieten in seinen Werken antreffen.

Es schien nicht dem Zweck dieser Arbeit zu entsprechen, jedes einzelne, kleine Motiv und seine Behandlung bei Hoffmann und Contessa zur Untersuchung heranzuziehen. Schon die Wahl und Bearbeitung der Grundmotive lassen in dem Werk der beiden Dichter gemeinsame Züge erkennen. Die Untersuchung wird ferner bestrebt sein, nicht nur eine Reihe von Parallelstellen anzuführen, sondern auch zu zeigen, wo durch Hineintragen neuer Gedanken und einer anderen Auffassung eine Veränderung und Umgestaltung der Motive erfolgt ist.

---

[1]) Houwald, a. a. O. S. 216, 227 f.

I. *Der Künstler und die Liebe.*

Es entspricht dem Wesen des romantischen Dichters und seinem Verhältnis zur Kunst, daß er sich mehr als die Dichter anderer Zeiten mit der Kunst und dem Künstler beschäftigt. Kunst ist für den Romantiker wesentlicher Wert des Lebens, da sie über das nur-irdische Leben hinausdeutet.

Die Gestalt des Künstlers, sein Wesen und sein Schicksal nehmen in den Dichtungen Hoffmanns und Contessas einen wesentlichen Raum ein. Gerade für Hoffmann hatte die Idee des Künstlertums eine aktuelle Bedeutung in seinem Leben; sie stellte für ihn die Probleme des Lebens, dessen Wirklichkeit und Ideale dar. Betrachten wir die Künstlergestalt bei Hoffmann und Contessa, so erkennen wir die Entwicklung, die der Künstlertyp seit Tiecks und Wackenroders Zeiten genommen hatte: nicht mehr handelt es sich um Entwirklichung der Wirklichkeit; die beiden Spätromantiker geben der Wirklichkeit wieder Wert als einer eigenen, wichtigen Machtkomponente. Der inhaltliche Sinn ihrer Dichtungen ist die Beziehung zwischen Ideal und Wirklichkeit und die Frage nach einer möglichen Vereinigung der scheinbaren Gegensätze von Realität und Irrealität. Das Verhältnis von Phantasie und Wirklichkeit, von Kunst und Leben ist für sie das Problem des Künstlertums. Die meisten Künstler der Erzählungen Hoffmanns und Contessas sind Maler nach innerer Berufung und stellen ihr Leben völlig in den Dienst dieser Kunst. Beide Dichter haben diese Malergestalten zu Trägern der künstlerischen Überzeugung ihrer zeitgenössischen Malergeneration gemacht. Sie sind die Vertreter der weltabgekehrten, religiösen, idealisierenden Tendenz der Nazarener, die im formalen Anschluß an die Kunst des Trecento und Quatrocento in Italien einer farbenarmen Traumwelt malerische Gestalt zu geben trachteten.

Der Hoffmannsche und Contessasche Künstlertyp leidet an der Wirklichkeit, aber er muß sie ertragen. Die Kunst ist ihm Vermittlerin des Schönen und erlöst ihn aus der Pflicht des Alltags. „Dabei vergaß er aber sein angefangenes Gemälde nicht. In einem an sein Zimmer stoßendes Kabinette . . . hatte er es vor jedem fremden Blick verborgen aufgestellt, und arbeitete unausgesetzt in den frühesten Morgenstunden daran. Hier verlebte er seine schönsten Augenblicke, und das einsame Kabinett ward ihm zum stillen Heiligtum nicht allein seiner Kunst, sonderne auch seiner Liebe.“ [2]) Aber auch der

[2]) Contessa Werke, VI, 244.

Alltag muß ertragen werden; der Künstler muß ihm dienen, so wie es uns Hoffmann in Kreislers Lebenslauf zeigt. Dieses Künstlertum gibt uns Hoffmann in den Erzählungen „Ritter Gluck", „Die Fermate", „Der Artushof". Bei Contessa ist es am deutlichsten gezeichnet in der Figur des Malers Dietrich („Meister Dietrich", Bd. III, 129). Für den Künstler Dietrich ist das irdische Leben, die alltägliche Wirklichkeit eine Gefahr; wie Gluck, Kreisler oder der Maler Reinhold („Meister Martin der Küfner und seine Gesellen") bleibt auch Meister Dietrich ein Einsamer in der Wirklichkeit.

Das irdische Leben des Künstlers ist bei Hoffmann und Contessa immer ein Konflikt; dieser Konflikt ist fast immer ein tragischer, da der erfochtene Sieg nur den „Begriff des überirdischen Lebens erzeugt", wie es Hoffmann im „Don Juan" ausdrückt[3]). Diesen tragischen Konflikt beschwören beide Dichter herauf durch die Verbindung der Kunst mit der Liebe. Anklänge an das Motiv der Wahl zwischen dem Besitz der Geliebten und dem der Kunst sind schon in Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen" zu finden[4]). Dort heißt es: „Wenn ich sie (die Geliebte) einst finden sollte, würde dann vielleicht mein Künstlertalent seine Endschaft erreicht haben?" Während sich aber in dem Werk des Frühromantikers diese Ahnung der unabwendbaren Entscheidung zwischen Kunst und Leben durch den ganzen Roman hinzieht, dringen Hoffmann und Contessa in ihren Erzählungen zu einer Lösung vor: entweder Genesung oder Vernichtung. Daß aber auch für sie echte Liebe mehr Gegenstand der Phantasie als der Wirklichkeit ist, unabhängig von der Erwiderung, das haben sie mit Tieck gemeinsam. So wie Walther in einem seiner schönsten Minnelieder, „Nemt, frouwe, disen kranz", das Liebesglück mit einer niegesehenen Frau schildert, die so stark seinem Idealbild entsprach, daß er von da an wachend sie unter allen Frauen suchte als das Urbild der Geliebten, so hält auch Hoffmann in einer frühen Erzählung („Die Jesuiterkirche in G.") das im Traum erschaute Bild der Geliebten für einen wertvolleren Besitz als den der wirklichen Geliebten.

Das eigentliche Problem der Entscheidung zwischen Kunst und Leben finden wir bei Hoffmann und Contessa in gleicher Weise gelöst in den Erzählungen „Die Brautwahl", „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen", „Der Artushof" und „Meister Dietrich". In allen diesen Erzählungen wird der Held, von künstlerischem Gewissen

---

[3]) Hoffmann Werke, I, 79.

[4]) Eine Stoff- und Motivsammlung über den bildenden Künstler in der Dichtung gibt Käte Laserstein: „Die Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung". Bln. 1931.

glücklich geleitet, an dem Abgrund, der sich ihm an der Grenze von Leben und Kunst öffnet, vorbeischreiten. Die Künstler entsagen der Geliebten. „Sie ist kein irdisches Wesen, sie lebt nicht auf der Erde, aber in Dir selbst als hohes reines Ideal Deiner Kunst, das Dich entzündet, das aus Deinen Werken die Liebe aushaucht, die über Sternen thront.“ [5]) Der Maler in der „Brautwahl“ wird durch den endgültigen Verzicht auf die Geliebte für die Kunst gerettet. Der Maler Reinhold flieht aus dem Küfnerhause („Meister Martin“), als er den Besitz der Geliebten mit dem Verzicht auf die Kunst bezahlen soll. Und Contessa läßt den Künstler Dietrich „nur mit Unlust an die Arbeit in der Benedictinerkirche gehen, und da er jeden Tag mehr an dem glücklichen Vollenden verzweifelte, ließ er sie endlich ganz liegen“ [6]); schließlich rettet ihn aber Contessa vor dem Einbruch des Lebens und läßt ihn sein Kunstwerk vollenden. In der Fragment gebliebenen Künstlernovelle Hoffmanns „Der Feind“ sollte der Tod Dürers noch einmal die Zerstörung aufzeigen, die die Folge der unvermeidbaren Trennung von Kunst und Leben ist. Contessa hat aber in keiner Erzählung diese unheilbare Trennung von Kunst und Leben zur letzten Konsequenz geführt; um dies zu erreichen, fehlte ihm die Größe der Gestaltung und die Weite von Hoffmanns Phantasie, der der Gestalt des Goldschmieds Cardillac aus dem „Fräulein von Scudery“ in ihrer künstlerischen Besessenheit jenen Abgrund geradezu zur Heimat macht, den die Helden der „Brautwahl“ und des „Artushof“ glücklich überschreiten; es ist derselbe Abgrund, in dem der Held der „Jesuiterkirche in G.“ versinkt.

Hoffmann und Contessa sahen im Gegensatz zur Frühromantik den Künstler von einer Tragik der Entscheidung zwischen Kunst und Wirklichkeit umgeben. Bei beiden Romantikern ist der Künstler ein durchaus männliches Ideal der Vollendung: Meister Dietrich, der Goldschmied Cardillac, Johannes Wacht, Albrecht Dürer sind Meister schlechthin.

Zu Hoffmanns nachhaltigsten Liebeserlebnissen gehört Julia Marc, die für seine Bamberger Jahre und auch für seine späteren Zeiten das Lebendigwerden eines Ideals bedeutete, deren reinem Mädchentum er sich ehrfürchtig beugte und die ihm Verzicht auf jede Gemeinschaft auferlegte [7]). Für Contessa war die Liebe zu Johanna Jahn das wesentlichste Erlebnis seiner Studentenzeit, wie uns Houwald berich-

---

[5]) Hoffmann Werke („Die Doppeltgänger“) (Ausgabe Harich), VIII, 236.
[6]) Contessa Werke, III, 149 f.
[7]) Über das Nachwirken des Julia-Erlebnisses in Hoffmanns Dichtungen vgl. Walther Harich, a. a. O. I, 147 ff., II, 212 f., 262, 272. Ferner Nachwort zu „Hoffmanns Dichtungen und Schriften“, Ausgabe von W. Harich, Bd. VIII, S. I f.

tet [8]). Die verlangende, verzehrende und tief beseligende Sehnsucht, die Hoffmann und Contessa in ihren Jugendjahren erlebten, glüht in ihren Erzählungen immer wieder auf: als das unbestimmte Sehnen in der Brust des Mannes, „ein unaussprechliches Verlangen, eine mein Innerstes verzehrende Sehnsucht nach einem Etwas, das ich nicht zu nennen, nicht zu denken vermag“ [9]), „wie eine Pflanze, die an einem sparsam erhellten Orte steht, mit allen Kräften ihres Lebens nach der Seite strebt, von wannen das Licht hineinbricht, so waren auch seine Gedanken und alle Triebe seiner Seele nach ihr gewendet“ [10]); als dämonisch lockende Gewalt, die Elis fortzieht von Ula zur Metallkönigin („Die Bergwerke zu Falun“), die Dietrich von seinem Kunstwerk in das Schloß zur fremden Frau lockt („Meister Dietrich“) [11]).

Aus der Nebeneinanderstellung der beiden Motive ergibt sich, daß bei Hoffmann und Contessa der Künstler ein Mensch ist, der sich doch der allgemeinen Wirklichkeit nicht ganz entziehen kann, und der namentlich durch die Erscheinung der Liebe immer wieder in sie hineingezogen wird. Für Hoffmann und Contessa ist neben der Kunst das zweite Moment, das uns aus dieser Wirklichkeit in die höhere versetzen kann, die Liebe. Wenn uns auch direkte Zeugnisse aus Tagebüchern und Briefen oder persönlichen Aufzeichnungen über eine gegenseitige Beeinflussung der Künstlergestalt bei Hoffmann und Contessa fehlen, so ist doch mit aller Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß der Einfluß von dem größeren Künstler, von Hoffmann, ausging, der mit der historischen und zeitgebundenen Künstlergestalt der Frühromantik brach, der die von dieser Zeit an grundlegende Problematik, die Spaltung des Künstlers in eine Lebens- und Schaffenskraft entdeckte und der damit Ausgang für „die innere Erfassung der Künstlergestalt war, weil er als erster die Umwertung aller Lebenswerte im Künstler erfaßte“ [12]). Ohne Zweifel hat aber Contessas

---

[8]) Houwald, a. a. O. S. 225 ff.

[9]) Hoffmann Werke, VI, 141 („Doge und Dogaresse“).

[10]) Contessa Werke, III, 149 („Meister Dietrich“).

[11]) Für die folgende Zeit war dieses Hoffmannsche und Contessasche Grundmotiv, daß der Künstler auf den irdischen Besitz des Ideals verzichten muß, um es in seiner Kunst verwirklichen zu können, von großem Einfluß: so weist R. M. Werner in Hebbels Novelle „Der Maler“ (1832) zahlreiche Spuren der Nachahmung von Hoffmanns „Artushof“, „Die Jesuiterkirche in G.“, „Das öde Haus“ und Contessas „Meister Dietrich“ nach (Hebbel, Sämtliche Werke, Bd. VIII, Einleitung), und Louis Brun macht aufmerksam auf die Anwendung dieses Motivs in Hebbels Gedichten „Menschenschicksal“ und „Künstlerleben“ (Louis Brun: „Hebbel, mit besonderer Berücksichtigung seiner Persönlichkeit und seiner Lyrik“, Lpz. 1922, S. 1014). Vgl. auch: Richard Maria Werner: „Hebbel. Ein Lebensbild“. 1905, S. 31 f.

[12]) Laserstein, a. a. O. S. 23.

Künstlergestalt so viele gemeinsame Züge mit der Hoffmanns, daß man von einer sehr deutlichen Parallele und Angleichung an das große Vorbild sprechen kann.

II. *Der Doppelgänger.*

Unter den vielen theoretischen Erörterungen, die sich in den Gesprächen der Serapionsbrüder über die Darstellungsart des erzählenden Dichters finden, scheint eine Stelle besonders charakteristisch für Hoffmanns Schaffen zu sein: „Vergebens ist das Bemühen des Dichters, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute. Was können die Gestalten eines solchen Dichters, der jenem alten Wort zufolge nicht auch wahrhaftiger Seher ist, anders sein als trügerische Puppen, mühsam zusammengeleimt aus fremdartigen Stoffen“ [13]). Hoffmann verlangt von dem Dichter, daß er seine Gestalten, wenn sie durch die Gewalt der Darstellungskraft auf den Leser wirken sollen, selbst geschaut haben muß. Diese Forderung mutet uns eigenartig an, wenn wir an die vielen Spuk- und Geistergestalten in seinen Werken denken. Doch Hitzig [14]) teilt uns mit, daß Hoffmann ständig von Ahnungen geheimer Schrecknisse verfolgt worden sei und fortwährend Doppelgänger- und Schauergestalten um sich gesehen habe. Eine Tagebuchnotiz vom 6. I. 1804 verrät seine Qualen um diese Doppelgängervorstellungen: „Ungeheure Gespanntheit des Abends . . . . Anwandlung von Todesahnungen — Doppelgänger —“.

Aus dem Bewußtsein der eigenen Wesenszweiheit, der tiefen, unheilbaren Antinomie zwischen irdischer, bedingter Realität und freier, „höherer Wirklichkeit“, die die Signatur des Hoffmannschen Weltbildes und zugleich das Grundthema seines dichterischen Schaffens ist, entspringt die Vision des Doppelgängers: die metaphysische Furcht, sich selbst leibhaftig zu begegnen und dem Gespenst des eigenen Ich Rede stehen zu müssen. Die Verinnerlichung des Zwei-Seelenmotives, das in Gestalten wie Elis Fröbom oder René Cardillac angeschlagen wird, bildet die Überleitung zum Doppelgängertum, das bei Hoffmann als Effekt offensichtlicher Zauberei, als Ausgeburt einer erregten Zwangsvorstellung oder als seltsames Spiel der Natur moti-

[13]) Hoffmann Werke (Ausgabe Ellinger, 1911), V, 94.
[14]) Julius Eduard Hitzig: „Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß“. Bln. 1823, Bd. II, 301.

viert erscheint. Wir treffen das Doppelgängermotiv [15]), das in der romantischen Literatur seinen Höhepunkt erreicht und innerhalb der Romantik bei E. T. A. Hoffmann die letzte Entwicklung erfährt, an im Kreislerfragment, in den „Elixieren des Teufels", im „Öden Haus", „Gelübde", „Elementargeist", in den „Doppeltgängern", „Geheimnissen", in der „Prinzessin Brambilla", in der „Brautwahl" und in der „Sylvesternacht". Hoffmann übernimmt den Stoff des Doppelgängermotivs zunächst von Jean Paul; er gibt aber in den genannten Erzählungen dem Motiv eine neue Fassung, die ganz aus seinem veränderten Lebensgefühl der Spätromantik erwächst. Er versucht, durch Verwendung dieses Motives unheimliche und grauenerregende Verwicklungen herbeizuführen. Aber die vollkommene Ähnlichkeit, die oft die Grenze zwischen den beiden Personen verwischt, erhält immer ihre natürliche Erklärung. Er macht das Unglaubliche, mit dem er zuerst erschreckt und fesselt, glaubhaft, indem er an der Stelle, wo die Spannung aufs höchste gestiegen ist, die Erklärung gibt, die eine beruhigende Entspannung beim Leser bewirkt. Der Mönch Medardus und Graf Viktorin sind Söhne desselben Vaters, Graf Xaver im „Gelübde", der die Sinnestäuschung Hermenegildas benutzt, um sie zu verführen, ist der Vetter ihres Geliebten Stanislaus. Der Sohn des Fürsten und des Grafen Törny in den „Doppeltgängern" ähneln sich auf das vollkommenste. Eine Aufklärung wird in der leidenschaftlichen Liebe der Fürstin zu Törny, die aber nicht zum Ehebruch führt, gegeben [16]).

Daneben aber sind die Doppelgängergestalten Gebilde einer krankhaft aufgepeitschten, leidenschaftlich erregten Phantasie. Kreisler hält sein Spiegelbild im Wasser für den wahnsinnigen Maler Ettlinger und erblickt dann sein eigenes Ich als Doppelgänger, der ihn verfolgt. Im „Signor Formica" führt die Schauspielergruppe des Barockmalers Salvator Rosa zu Rom Szenen aus dem Leben des possenhaften Pasquale Capuzzi auf, der sich nichtsahnend unter den Zuschauern im Theater befindet und voll Entsetzen die unheilbringenden Handlun-

[15]) Wilhelmine Krauß weist an vielen Beispielen nach, wie das Doppelgängermotiv organisch aus Hoffmanns Weltanschauung und Künstlertum erwächst („Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus", Bln. 1930, S. 89 ff.).

[16]) Hoffmann hat sich in dieser Novelle eines Teils der Wirkung dadurch beraubt, daß er mit dem Titel schon den Schlüssel zu den wunderlichen Verwicklungen gab, denen der Maler Georg Haberland und Deodatus Schwendy infolge ihrer Ähnlichkeit ausgesetzt sind. (Vgl. Otto Pniower: „E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Aus dem Leben eines bekannten Mannes'", in: Euphorion 14, 1907, 714 ff., wo der Verfasser darauf hinweist, daß Grisebach die Erzählung der Pointe beraubt, indem er sie „Der Teufel in Berlin" nennt.)

gen seines Doppelgängers auf der Bühne verfolgt, in dem er sein wahres Ebenbild erkennt. Das eigene Ich steht oft im Mittelpunkt der Doppelgängerbegegnungen: sei es, daß es sich selbst in der Vorstellung betrachtet, sich in einem Spiegel verdoppelt sieht oder in einer dichterischen Vision sich selbst gegenüber steht. So wird bei Hoffmann der Doppelgänger zum Sinnbild der Zweipoligkeit des gesamten Lebens; zwei objektive Welten stehen sich gegenüber als die Welt der Sehnsucht nach dem Irrationalen und die Welt des Rationalen, der Gegensatz Phantasie und Wirklichkeit. Als der Geheime Kanzleisekretär Tusmann in der „Brautwahl" nach all dem tollen Spuk seine Haustür öffnen will, da muß er bemerken, daß sein anderes Ich dort schon steht und prallt wie betäubt zurück. In den „Geheimnissen" betritt der Dichter das Haus des Kanzleiassistenten Schnüspelpold, um ihn zu besuchen, doch anstatt diesen anzutreffen, sieht er sein Ebenbild vor sich und wird so von tödlichem Schreck gepackt. Der unglückliche Erasmus Spikher verliert durch seine Liebe zur verführerischen Giulietta sein Spiegelbild als einen Teil seiner selbst und wird so zum Schicksalsverwandten Peter Schlemihls. Im „Elementargeist" erscheint der irische Major O'Malley mit der magischen Welt der überirdischen oder unterirdischen Wunder in Verbindung zu stehen. Man sagte von ihm, „er sei ein Doppeltgänger und stehe überhaupt mit dem Teufel im Bunde", „da sein unheimlicher Geist auf verstörende Weise" in das Leben der Menschen einzugreifen imstande ist[17]). Der Leutnant nimmt mit Entsetzen wahr, wie der Major den Hauptmann und zugleich dieselbe Person ihn fortträgt. Der Maler Berklinger und seine verkleidete Tochter sind die lebenden Doppelgänger zweier Gestalten auf einem Gemälde im Danziger „Artushof". In der Erzählung „Die Irrungen" wird nach dem Bericht des Baron B. das Gemälde einer schönen Griechin lebendig und verläßt die Wand, um mit der geliebten Tochter Zwiesprache zu halten. Ein Ölgemälde hinter einem Fenster des „öden Hauses" wird von dem traumwandlerischen Helden für ein wundervolles, lebendes Mädchen gehalten.

Dieses Doppelgängermotiv finden wir bei Contessa am deutlichsten in der Erzählung „Der Instinkt" wieder. Der Dichter hat das Motiv später einmal stark auf die Spitze getrieben in dem Märchen „Das Schwert und die Schlangen". „Der Instinkt" entstand im Jahre 1804, also lange bevor Hoffmann seine erste Erzählung schrieb. Contessa läßt aus der Ähnlichkeit zweier Zwillingsschwestern, Mariane

---

17) Hoffmann Werke (Ausgabe Walther Harich), Bd. VI, 224.

und Angelika, mancherlei Verwechslungen entstehen, die die Handlung der Erzählung ausmachen. Der Oheim von Angelikas Geliebten erkennt in den Schwestern seine Töchter wieder, als er am Sterbebette ihre Mutter, seine Geliebte Amalie, die sich einst aus Furcht vor Schande verborgen hat und die Töchter durch ihren Bruder hat erziehen lassen, wiederfindet. Contessa verwendet hier also das Doppelgängermotiv, um Spannung in die Handlung zu bringen und die Erzählung zu verwickeln, die dann schließlich zur Zufriedenheit gelöst wird. Das Thema der künstlichen Verdoppelung gebraucht Contessa in den „Schatzgräbern". Der Held der Erzählung, der die phantastische Gestalt des Grünrockes verfolgt, kommt in ein Zimmer, in dem er sich dem Verfolgten gegenüberzustehen glaubt. Als er auf einmal eine Gruppe der abenteuerlichsten Menschengestalten mit geschwungenen Säbeln und Dolchen vor sich sieht, läßt er in seiner Angst den Grünrock niederschießen und eilt in blinder Hast davon. Humorvoll gibt dann Contessa durch einen Zeitungsartikel die Aufklärung: der erschossene Grünrock war nur eine Wachsfigur [18]).

Die Doppelgängererzählungen Hoffmanns und Contessas haben, wenn man auch zunächst davon absieht, ob Contessas frühe Erzählung auf die später entstandenen Hoffmannschen Novellen Einfluß ausgeübt hat oder nicht, ein Gemeinsames: bei beiden wird die Ähnlichkeit der Doppelgänger aus der nahen Verwandtschaft oder aus anderen Beziehungen zu erklären versucht, während z. B. der Schlesier Carl Weisflog, der — wie bereits gesagt — offensichtlich Hoffmann nachzuahmen versucht hat [19]), in seinen Doppelgängererzählungen („Sebastian, König von Portugal", „Wohltun trägt Zinsen" [20])) das völlig gleiche Aussehen zwischen wildfremden Personen auch nicht im geringsten motiviert. Bei den Hoffmannschen Figuren können wir uns eines unheimlichen Gefühls nicht erwehren. Das Grauen, das uns dort packt, verspüren wir in der wohl spannungsgeladenen, aber doch ruhig dahinfließenden Erzählung Contessas, „Der Instinkt", nicht.

III. *Phantastische Gestalten.*

Der Teufel, der alle möglichen Gestalten annimmt, um sein Opfer recht in seine Gewalt zu bringen, ist eine Hoffmannsche Lieblings-

[18]) Contessa Werke, VI, 229 ff.

[19]) Vgl. auch Walter Weidemann: „Carl Weisflogs Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann". Diss. Tübingen 1923.

[20]) „Phantasiestücke und Historien", Drsd. Lpz. 1839. Bd. II, 3 ff. und Bd. IV, 38 ff.

figur. Wir treffen ihn oft bei ihm an, wie er den frommen Seelen nachstellt und alle Verführungskünste anwendet, um freilich oft genug überlistet zu werden. Natürlich fehlt auch der Blutpakt nicht. In Hoffmanns „Verlorenem Spiegelbilde" reicht der Teufel, der als Dapertutto erscheint und plötzlich riesengroß aufgetaucht ist, seinem Gegenspieler eine metallene Feder. In diesem Augenblick springt ihm eine Ader an der linken Hand, und das Blut spritzt heraus. Dieser Pakt erinnert lebhaft an das Bündnis, das Magister Rößlein mit dem Teufel schließt (Contessa Werke, IV, 8 ff.), allerdings mit dem Unterschiede, daß der Kontrakt hier wirklich zustande kommt, während er dort durch das Erscheinen der Ehefrau verhindert wird. Das Motiv, daß der Teufel sich vor einem alten Weibe fürchtet, auch bei den Romantikern mehrmals anzutreffen[21]), finden wir in vielen Märchen, in einem Schwank bei Hans Sachs, in dem der Teufel ein altes Weib zur Ehe nimmt, es dann aber bei ihr nicht aushält, und in Macchiavellis „Sehr schmerzhafter Erzählung" vom Erzteufel Belphagor. Contessa läßt den Magister Rößlein es bei seiner Frau nicht aushalten; er hat aus einem alten Büchlein gelernt, den Teufel zu beschwören und nutzt nun diese Fähigkeit aus. Im Vertrag wird dann festgesetzt, daß der Teufel probeweise ein Jahr bei Rößleins Frau bleiben soll. Hielte er es ein Jahr bei der Frau aus, so gehörte Rößlein dem Teufel auf ewig. Der Teufel verliert die Wette, und Magister Rößlein kehrt reumütig zu seiner Frau zurück, nachdem er seine Freizeit fast mit dem Tode hätte bezahlen müssen. Während diese Erzählung ihr Gepräge durch einen frischen Ton, köstlichen Humor und eine derbbehagliche Laune erhält, sind Hoffmanns Teufelserzählungen eine seltsame Mischung des Burlesken und unheimlichen Grausens, wie man es am charakteristischsten im „Teufel in Berlin" antrifft. Nach Houwalds Angabe entstand die Erzählung „Magister Rößlein", die Contessa übrigens in Bamberg spielen läßt, wo sich um die Zeit der Entstehung dieser Erzählung gerade Hoffmann als Kapellmeister aufhielt, im Jahre 1810, also mehrere Jahre vor seiner Bekanntschaft mit Hoffmann, aber nach der Veröffentlichung von dessen erster Dichtung, „Ritter Gluck". Eine Ähnlichkeit in der Zeichnung des Teufels ist in den Dichtungen beider Romantiker nicht zu finden, denn das Bündnis des Teufels mit Männern und Frauen ist ein Thema, das schon von anderen Dichtern in gleicher oder ähnlicher Weise behandelt wurde. Die „echt serapiontische" Contessasche Erzählung, die

---

[21]) Vgl. Carl Weisflog „Der Teufel und sein Liebchen" („Phantasiestücke und Historien", 1839, I, 198).

„den Geist der Serapionsabende atmet“ [22]), hat aber mit Hoffmanns „Ritter Gluck“ das feine Gefühl für Maß und Grenze, die Echtheit des Humors und der Phantasie, die Natürlichkeit des Wortes gemeinsam.

Hoffmanns Phantasie- und Spukgestalten entspringen seinem regen, ewig arbeitenden Geiste. Dadurch, daß er die düsteren Gewalten, von denen er sich bedroht glaubt, vor sich sieht und zu greifbaren Wesen umgestaltet, hat er auch die Kraft, Furcht und Entsetzen zu erregen. In den mannigfaltigsten Formen und Gestalten hat er die Gebilde seiner überreichen, krankhaft gesteigerten Phantasie in die Außenwelt hineingesetzt. Die einzelnen Fälle, in denen der Dichter seiner Phantasie freies Spiel läßt, anzuführen, würde nicht dem Sinn dieser Arbeit entsprechen; wichtiger ist, einen kurzen Blick darauf zu werfen, wie er die beabsichtigte Wirkung erreicht. Hoffmann versucht nicht etwa, den Ort, an dem seine Spukgestalten ihr unheimliches Wesen treiben, in mystisches Dunkel zu hüllen, sondern er stellt all das Phantastische, Unfaßbare in das wirkliche Leben hinein und bezeichnet den Schauplatz der Handlung und die Zeit der Begebenheit mit äußerster Genauigkeit [23]). Den Personen gibt er so charakteristische Einzelheiten, daß wir uns gar nicht wundern, wenn sie sich in gespensterhafte Erscheinungen verwandeln. Oft läßt er den Leser im Unklaren, ob die spukhafte Gestalt wirklich lebt oder nur in der Phantasie des Betreffenden besteht.

Welche Motive aus dem Bereich der Phantasiewelt hat Contessa aufgegriffen und wie verfährt er bei ihrer Bearbeitung? Es ist zunächst auffällig, daß alle Erzählungen, in denen Contessa Phantasiegestalten auftreten läßt, nach 1813 geschrieben wurden; zu dieser Zeit waren Hoffmanns „Ritter Gluck“, „Don Juan“, die Einleitung zu den „Fantasiestücken in Callots Manier“ und „Der goldne Topf“ schon bekannt oder gerade im Druck („Der goldne Topf“), so daß Contessa für seine später erschienenen phantastischen Erzählungen, besonders für die Phantasiegestalten in den beiden Märchen „Haushahn und Paradiesvogel“ und „Das Gastmahl“, Vorbilder bereits vorfand. Bei Betrachtung dieser Gestalten läßt sich erkennen, daß Contessa sich in ihrer Gestaltung an Hoffmann anschließt und versucht, die gleichen Wirkungen zu erzielen. Wie Hoffmann seine Phantasiegebilde in das Alltagsleben hineinsetzt, seine Spukgestalten unter

[22]) C. G. v. Maassen, Vorwort zu: K. W. Contessa „Serapiontische Erzählungen“, 1922. S. XXI und XXV.

[23]) Vgl. auch das Kapitel „Realistische Darstellungselemente“ dieser Untersuchung.

modernen Lebensverhältnissen auftreten und seine Gespenster am hellen Tage umherwandeln läßt, so ist auch der „Grüne" in Contessas Erzählung „Die Schatzgräber", die Contessa im Jahre 1819 nach einem gemeinsamen Erlebnis mit Hoffmann niederschrieb [24]) und die am unverkennbarsten Hoffmannsche Charakterzüge trägt, auf der Straße, in der Wohnung, im Lokal anzutreffen. Die genaue Beschreibung des Äußeren seiner Gestalten, die Hoffmann anwendet, um den Leser empfänglich zu machen für die folgenden wunderbaren und unheimlichen Ereignisse, ist auch hier von Contessa nachgeahmt worden, wenn er den „Grünen" folgendermaßen charakterisiert: „Herein trat ein ziemlich langer, hagerer Mann in einem abgetragenen grünen Rocke, schwarzen Hosen mit weißen Stiefelkäppchen und einer gelbledernen Weste mit langen Schößen, Flinte und Büchsensack über der Schulter. Sein Gesicht hatte eine maskenartig starre Unbeweglichkeit und sah aus wie ein verblichenes Pergament, auf welches Alter, Sünde und herbe Erfahrung ihre Kundschaft in scharfen Zügen eingeschrieben hatten. Eine kahle Platte zog sich wie eine breite Straße von der Stirn über den ganzen Scheitel, das rote struppige Haar, das wie ein brennender Wald zu beiden Seiten stand, gab dem Kopfe eine unförmliche Breite. Sein linkes Auge bedeckte ein schwarzes Pflaster, sein rechtes aber schien der lachende Erbe des toten Nachbars gewesen zu sein, denn es blitzte und funkelte mit einem ganz ungewöhnlichen Leben und Feuer aus seiner tiefen Höhle hervor" [25]). Es ist nicht zu verkennen, daß diese Personencharakterisierung und einige andere Stellen der Erzählung im Geiste Hoffmanns nachgebildet sind. Wenn Heimken den Grünen in Berlin erschießt [26]), und wenn dann auf einmal der erschossene Geisterbanner wieder auf dem Schloß der Scharnecks erscheint und Contessa erklärt, Heimken hätte nur eine Wachsfigur niedergeschossen [27]), so erinnert das an die Art, wie Hoffmann für die unglaublichsten Vorgänge eine Erklärung zu finden sucht oder die Wahnvorstellungen mit dem Lichte ruhiger Vernunft beleuchten läßt. Von den zahlreichen Fällen nur ein Beispiel aus dem „Goldnen Topf": „In dem Augenblick schritt der Feuerlilienbusch auf ihn zu, und er sah, daß es der Archivarius Lindhorst war, dessen blumichter, in Gelb und Rot glänzender Schlafrock ihn nur getäuscht hatte" [28]).

Wie in den „Schatzgräbern" verfährt Contessa in der Zeichnung der Phantasiegestalt der Erzählung „Haushahn und Paradiesvogel"

[24]) Vgl. Einleitungsbrief zu dieser Erzählung. Contessa Werke, VII, 159 f.
[25]) Contessa Werke, VII, 208 f.
[26]) Contessa Werke, VII, 230.
[27]) Contessa Werke, VII, 237.
[28]) Hoffmann Werke, I, 282.

ganz nach Hoffmanns Art. Absichtlich soll der Leser im Zweifel gelassen werden, ob die Gestalt des Doktor Schachtheimer das Gebilde einer überreizten Phantasie ist oder ob sie wirklich ihre tollen Späße getrieben hat.

Das Motiv von den Elementargeistern, jenen halb irdischen, halb überirdischen Wesen, die weder reine Geister noch bloße Menschen sind, die aber eine Verbindung mit dem Menschen anstreben, haben Hoffmann und Contessa mit der ganzen Romantik gemeinsam [29]). Das Gedankengut der herrschenden Naturphilosophie (Schellings „Weltseele" und Schuberts „Nachtseiten der Natur") gab ihnen die mannigfachsten Anregungen. Die Vertreter der vier Elemente, des Feuers (Archivarius Lindhorst aus dem Geschlecht der Salamander, Feuermann in der „Gebirgsreise"), der Luft (das fremde Kind), der Erde und des Wassers (Undine in der gleichnamigen Oper, die Fee im „Schwarzen See", Kühleborn in der „Gebirgsreise"), befehden sich untereinander und treten dem Menschen hilfreich und gut, doch auch vernichtend und unheilstiftend entgegen. Sie nehmen einen breiten Raum in den Erzählungen ein, ihr Verhältnis zu den Menschenkindern ist oft mit epischer Breite („Der goldne Topf", „Das fremde Kind", „Die Königsbraut", „Haushahn und Paradiesvogel oder die Gebirgsreise", „Der schwarze See") ausgemalt. Weder bei Hoffmann noch bei Contessa wird der Sinn des Erzählten verdunkelt, wie es bei allegorischen Darstellungen der Romantiker oft zu finden ist; die mehr realistische Darstellung der beiden Spätromantiker bleibt auch dort verständlich, wo sie die Satire anwenden.

Die Verwendung und Behandlung einzelner Grundmotive bei Contessa lassen erkennen, daß der Schlesier — trotz mancher Abweichungen — viele Züge mit Hoffmann gemeinsam hat. Es ist anzunehmen, daß Contessa nicht bewußt Hoffmann als Vorbild nachstrebte; denn eine unmittelbare motivische Beeinflussung Contessas durch Hoffmann läßt sich nicht nachweisen. Auch hatte Contessa schon in mehreren Schriften versucht, sich als durchaus selbständige

[29]) Vgl. Oswald Floeck: „Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit". In: Jahresberichte des Staatsgymnasiums in Bielitz, 1909/10; Julius Haupt: „Elementargeister bei Fouqué, Immermann und Hoffmann". Diss. Bonn 1923. (Maschinenschr.); gekürzt unter d. T. „Zum romantischen Motiv der Elementargeister". In: Der Gral, Bd. 17, 1923, S. 463 ff.; Marianne Stradal: „Studien zur Motivgestaltung bei E. T. A. Hoffmann". Diss. Bln. 1928, S. 34.

Persönlichkeit herauszustellen, bevor Hoffmanns erste größere Erzählung, der „Ritter Gluck", erschien. Da aber Motivparallelen, wie wir sie aufzuzeigen versuchten, vor allem in den Erzählungen nach 1809 zu finden sind — bei Contessa vor allem „Meister Dietrich" (1809), „Magister Rößlein" (1810), „„Das Gastmahl" (1815), „Haushahn und Paradiesvogel oder die Gebirgsreise" (1813), „Das Bild der Mutter" (1817), „Der schwarze See" (1815) — kann angenommen werden, daß sich Contessa mit dem Gedankengut Hoffmanns vertraut gemacht hat und schließlich nach seinem Bekanntwerden mit Hoffmann immer mehr in den Bann seines Freundes geriet[30]). Die im folgenden Teil unserer Untersuchung aufgezeigten Parallelen in der formalen Art der Darstellung sollen unsere Meinung von einem Anpassen des Contessaschen Werkes an das Hoffmanns bekräftigen.

[30]) Vgl. auch Georg Ellinger, a. a. O. S. 128.

Dritter Teil.

Die formalen Parallelen.

Das Gemeinsame, das wir in stofflicher Hinsicht in den Werken Hoffmanns und Contessas haben feststellen können, ist auch in Technik und Sprachstil der Erzählungen zu beobachten. Eine Untersuchung des Sprachstiles wird sich nicht auf eine reine Aufzählung des Materials zu beschränken haben, sondern wird zur möglichst genauen Würdigung der kennzeichnenden Stilelemente den Stil aus dem Wesen der beiden Romantiker, aus ihren künstlerischen Anlagen, soweit das möglich ist, zu erfassen versuchen.

I. *Technik und Komposition.*

In höchster Vollendung ist bei Hoffmann die Technik der Rahmenerzählung ausgebildet. In seinen „Serapionsbrüdern" wird eine große Anzahl von Novellen durch die Gespräche der gleichgesinnten Freunde zu einem Ganzen verschmolzen. Bisweilen geht Hoffmann sogar so weit, daß er einige dieser Erzählungen[1]) ihrerseits wieder in Freundesgespräche hineinstellt, so daß wir hier gewissermaßen einen Rahmen im Rahmen haben. Hoffmann wird die Rahmenerzählung ebenso gern wie die Icherzählung verwendet haben, weil er hier einmal sein Ich geltend machen konnte[2]) und die Möglichkeit hatte, eine Steigerung der Wirklichkeitsillusion dadurch zu erreichen, daß er seine Erzählung auf Akten aufgebaut zu haben scheint.

Die Feststellung, daß Hoffmanns seelische Spannung im Gegensatz zu Contessas dahin strebte, das innere Erleben möglichst unmittelbar Gestalt gewinnen zu lassen, scheint zur Kennzeichnung eines unterschiedlichen Charakterzuges von Bedeutung; Contessa war ein viel zu stiller, bescheidener, in sich zurückgezogener

[1]) „Sanctus", „Fermate", „Doge und Dogaresse".

[2]) In den meisten Hoffmannschen Rahmenerzählungen ist der Rahmen in der Ichform geschrieben.

Dichter, als daß er sich selbst in den Mittelpunkt der Erzählungen gestellt oder alles Geschehen auf sich bezogen hätte. Wir finden bei ihm nur eine einzige Erzählung, die Rahmen- und Icherzählung zugleich darstellt, „Manon". Es ist ein seltsames Spiel des Schicksals, daß gerade die einzige Erzählung, die Contessa mit der von Hoffmann so viel gebrauchten Rahmen- und Ichform ausstattet, mit ihrem schlichten und doch so liebenswerten Inhalt sonst gar nichts mit Hoffmann gemeinsam hat. Die aus dem oben gekennzeichneten Bestreben bedingten Icherzählungen finden wir bei Hoffmann in fast allen „Fantasiestücken" [3]). In der Reihe der bekanntesten Hoffmannschen Icherzählungen [4]) nehmen die „Elixiere des Teufels" eine besondere Stellung ein, da der Dichter, im Gegensatz zu allen seinen anderen Icherzählungen und zu denen seiner Zeit, nicht identisch ist mit dem erzählenden Ich, wenn dieses Ich auch manche Züge aus des Dichters innerem Erleben mitbekommen hat.

Hoffmann versucht, auch in den Er-Erzählungen sein Ich zur Geltung zu bringen. Er mischt sich im „Sanctus" als „reisender Enthusiast" [5]) in das Gespräch. Bisweilen wünscht er, sich mit dem Leser zu unterhalten. Solche Anreden an den Leser verwendet Contessa nur in den „Schatzgräbern", in jener Erzählung also, die auf Anregung [6]) Hoffmanns entstand; und auch dort gebraucht Contessa die Anrede nur in einer alten Chronik [7]). Bei Hoffmann finden wir dieses Sich-Offenbaren an den Leser an solchen Stellen, an denen er das Geschilderte besonders glaubhaft machen will: „Ich wollte, daß du, günstiger Leser! am dreiundzwanzigsten September auf der Reise nach Dresden begriffen gewesen wärest; vergebens sucht man, als der späte Abend hereinbrach, dich auf der letzten Station aufzuhalten; der freundliche Wirt stellte dir vor, es stürme und regne doch gar zu sehr, und überhaupt sei es auch nicht geheuer in der Äquinoktialnacht so ins Dunkle hineinzufahren, aber du achtest dessen nicht . . . ." [8]); oder Hoffmann will dem Leser eine Lage besonders stark empfinden lassen: „Mit Recht darf ich zweifeln, daß du, günstiger Leser! jemals in einer gläsernen Flasche verschlossen gewesen sein solltest, es sei denn, daß ein lebendiger neckhafter Traum dich einmal mit solchem feeischen

[3]) Ausgenommen sind „Der Magnetiseur", „Der goldne Topf" und „Kreislers musikalisch-poetischer Club".

[4]) „Das Majorat", „Das öde Haus", „Die Fermate", „Ritter Gluck", „Don Juan".

[5]) Hoffmann Werke, III, 139 ff.

[6]) Vgl. einleitenden Brief zu der Erzählung (Contessa Werke, VII, 159 ff.); ferner Anmerkung 97 auf S. 50.

[7]) Contessa Werke, VII, 202 (Zeile 6), 203 (Zeile 11).

[8]) Hoffmann Werke, I, 291 f.

Unwesen befangen hätte. War das der Fall, so wirst du das Elend des armen Studenten Anselmus recht lebhaft fühlen . . .“ [9]); oder der Dichter will im Leser Mitempfinden erregen: „Wer du auch sein magst, der du künftig diese Blätter liesest, rufe dir jene höchste Sonnenzeit zurück, schaue noch einmal das holde Frauenbild, das, der Geist der Liebe selbst, dir entgegentrat. Da glaubtest du ja nur in ihr dich, dein höheres Sein zu erkennen . . .“ [10]). Hoffmann hat dieses Heraustreten aus der objektiven Haltung, eine von Sterne und Jean Paul begründete Manier, mit der ganzen Romantik gemein.

Eng mit der Technik der Rahmenerzählung ist das analytische Verfahren verknüpft. Hoffmann liebt es, in seinen Erzählungen an einem späteren Punkte der Handlung einzusetzen und, während er fortschreitend die kommenden Ereignisse darstellt, entwickelt er zugleich rückschauend das Vergangene. Schon in seinen ersten Erzählungen meistert Hoffmann diesen Kunstgriff mit der höchsten Vollendung [11]). Besonders im „Goldnen Topf“ werden mehrmals Vorgänge, die für folgende die Voraussetzung bilden, übersprungen und erst später nachgeholt, um nicht den ganzen Verlauf der Erzählung zu früh durchsichtig werden zu lassen. Die Entwirrung des bei Beginn der Novelle geknüpften Knotens vollzieht sich in „Doge und Dogaresse“, „Fräulein von Scudery“, „Gelübde“ und „Jesuiterkirche in G.“ erst allmählich, und die Aufrollung früheren Geschickes geht in den „Elixieren des Teufels“, im „Öden Haus“ und im „Majorat“ mit der größten Übersichtlichkeit und doch mit so dramatischer Lebendigkeit vor sich, daß die Spannung des Lesers unausgesetzt festgehalten wird.

Ebenso ist es ein Kunstgriff Contessas, ein Motiv längere Zeit im Dunkeln zu lassen und es erst allmählich aufzuhellen. Mit großem Geschick wird diese Technik von Contessa im „Bild der Mutter“ gehandhabt. Wir erfahren erst im letzten Kapitel der Erzählung die wirkliche Abkunft Georg Haberlands, die enge Verbindung zu seinen Pflegeeltern, denen er unerkannt gegenübersteht, und das uralte Motiv des Duells zwischen Vater und Sohn benutzt Contessa, um uns schließlich am Schluß der Erzählung die uns bis dahin im Dunkeln gebliebenen verwandtschaftlichen Beziehungen der einzelnen Personen zu klären. Das Duell der beiden Ritter in dem Märchen „Das Schwert und die Schlangen“ bringt ebenfalls die Lösung am Schluß:

---

[9]) Hoffmann Werke, I, 317 f.

[10]) Hoffmann Werke, II, 183 f. Weitere Beispiele: Hoffmann Werke, VII, 53, 103, 308; (Ausgabe Harich) VIII, 198, 203, 211, 214, 224.

[11]) vgl. „Ritter Gluck“.

das Erkennen des Vaters und des Sohnes, die sich im Kampfe gegenüberstanden. In der Erzählung „Vergib uns unsere Schuld" wird die Lebensgeschichte des Helden erst nachträglich erzählt[12]). — Dieses Kunstmittel des analytischen Verfahrens verhindert meistens eine Charakterentwicklung; als Endziel erscheint dann vielmehr die Absicht, im Leser Gefühle der Furcht, des Schreckens, der Beklemmung oder bisweilen auch der Freude und der Befreiung zu erwecken.

Zu den Mitteln des analytischen Verfahrens gehört ein Motiv, das von Schmerbach das Erinnerungsmotiv[13]) genannt wird. Dieses Motiv erinnert im Verlaufe einer Erzählung an vergangene Ereignisse, Handlungen oder Zustände. Solche Anspielungen auf Vergangenes und Wiederholungen von bereits Gesagtem „verklammern und verzahnen die Erzählung in ihren einzelnen Teilen"[14]). Die drei Sternlein, die Meister Dietrich an die Wand gemalt hatte, erinnerten ihn an das seltsame Wesen und die schmeichelnden Worte des geheimnisvollen Grünrocks in der Kirche[15]). Medardus erinnert sich beim Anblick der von dem fremden Maler ausgestellten Bilder der heiligen Linde, der Äbtissin und Aureliens[16]). Der Ton des zerbrochenen Glases im „Öden Haus" ruft in uns Erinnerungen an die Stimme der wahnsinnigen Alten wach[17]).

Auch das gegenteilige Motiv, das Ahnungsmotiv, das kommende Ereignisse und Handlungen andeutend vorwegnimmt, gebrauchen Hoffmann und Contessa zur Erhöhung der Spannung. Wenn in Contessas „Bild der Mutter" die Baronin in ihren Krankheitsträumen von ihrem „armen Georg, den zweimal Verlorenen"[18]) spricht, den sie gesehen haben wolle, dann nehmen wir an, daß sie den neben dem Bett stehenden Georg Haberland meint, und wir ahnen, daß zwischen beiden Personen eine Verbindung bestehen muß; das Ahnungsmotiv dieser noch ungeklärten Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Georg und den Schloßbewohnern taucht später wieder auf, als der Schauspieldirektor zu Georg von seinen Hoffnungen und seiner Ahnung spricht[19]), aber die Lösung des Konfliktes nur andeutet. Solche Begebenheiten und Personen, die nach unserer Ahnung mit dem Geschehen in irgendwelchem Zusammenhange stehen und die erst später, mei-

---

[12]) Contessa Werke, V, 96.
[13]) Hartmut Schmerbach: „Stilstudien zu E. T. A. Hoffmann". Bln. 1929, S. 17.
[14]) Schmerbach, a. a. O. S. 18.
[15]) Contessa Werke, III, 135 ff.
[16]) Hoffmann Werke („Die Elixiere des Teufels"), II, 109 ff.
[17]) Hoffmann Werke, III, 188.
[18]) Contessa Werke, VI, 196.
[19]) Contessa Werke, VI, 267.

stens am Schlusse der Erzählung für unser Bewußtsein deutlich werden, solche spannungsgeladenen Andeutungen und Ahnungen verwebt Hoffmann zum ersten Mal im „Ritter Gluck", wo er das Verhalten des fremden Mannes immer unverständlicher und geheimnisvoller zeichnet[20]). Eine wahre Fundgrube an Ahnungsmotiven sind die „Elixiere": wir erfahren nichts von der Todsünde des Vaters des Medardus, nur später wird angedeutet, daß wir mit dem Hof in geheimnisvollen Beziehungen stand; die Zuneigung der Äbtissin zu Medardus und die Erregung ihrer Schwester beim Anblick des Medardus[21]) deuten Zusammenhänge an, die erst später geklärt werden. Solche schauerliche, erwartungsvolle Spannung erzielt der Dichter durch die ein Verbrechen andeutenden Reden des Malers in der „Jesuiterkirche in G."[22]), durch den seltsamen Satz des alten Franz im „Majorat", „Hier ist ja wohl schon Gericht gehalten worden"[23]). Ein Ahnungsmotiv strebt immer einer Lösung entgegen, die rückblickend die Ereignisse oder Personen zu erklären versucht. Die Ahnungsmotive bei Contessa finden ihre Lösung durch Aufdeckung von Niederschriften oder Berichte von Personen[24]) und in einem Falle durch Wiedererkennen der Mutter auf einem Gemälde[25]). Einfacher klärte Hoffmann im „Ritter Gluck" die ahnungweckende Person; der seltsame Fremde stellt sich zum Schluß der Erzählung selbst vor: „Ich erstarrte; feierlich kam er auf mich zu, faßte mich sanft bei der Hand und sagte sonderbar lächelnd: ‚Ich bin der Ritter Gluck'"[26]). Im „Öden Haus" bestätigt unsere Ahnungen über die wahnsinnige Alte die Erzählung des Doktor K.[27]). Einmal wird bei Hoffmann in einem Gespräch die Lösung nur angedeutet[28]).

Hoffmann ist der realistische Romantiker. Er gestaltet erst, nachdem sein Malerauge jede Situation erfaßt und sein Blick sie ergründet hat. Erst mußte der Stoff ihm zum Erlebnis geworden sein. Seine Darstellung mußte notwendig subjektiv werden[29]). Den Gegensatz zu dieser Darstellungsart, die objektive Darstellung, sehe ich etwa in der Kleistschen Erzählung, da Kleist den Stoff zu seiner Erzählung irgendwie kennengelernt hat und ihn nun auf Grund seines durch das Ken-

---

20) Hoffmann Werke, I, 19 f., 21 f.
21) Hoffmann Werke, II, 12 f.
22) Hoffmann Werke, III, 114.
23) Hoffmann Werke, III, 202.
24) Contessa Werke, VI, 277 f.
25) Contessa Werke, VI, 276.
26) Hoffmann Werke, I, 29.
27) Hoffmann Werke, III, 189 ff.
28) „Don Juan", Hoffmann Werke, I, 103.
29) Vgl. Richard v. Schaukal: „E. T. A. Hoffmann", Zürich Lpz. 1923, S. 148.

nenlernen erlangten Wissens vor uns ausbreiten will. Contessa steht hier durchaus der subjektiven Darstellung, also Hoffmann, nahe. Die Erzählungen der beiden Dichter knüpfen gern an Begegnungen, an abenteuerliche Geschehnisse an [30]). Wir finden bei ihnen ein Bild als Anregung zu einer Erzählung [31]). Die Einleitung zu den Erzählungen und Kapiteln werden bei Hoffmann und Contessa anders, eben der subjektiven Darstellungsart gemäß, gestaltet sein als bei Kleist. Eine Einleitung im Sinne Kleists finden wir bei beiden Dichtern nur in einer Erzählung, bei Contessa im „Magister Rößlein" („In der Stadt Bamberg lebte vor Zeiten ein gelehrter Mann, namens Magister Rößlein, der in der griechischen und lateinischen Sprache wohl erfahren, auch in der Musik und andern freien Künsten nicht ungeübt war" [32])), bei Hoffmann im „Ignaz Denner" („Vor alter, längst verfloßner Zeit lebte in einem wilden, einsamen Forst des Fuldaischen Gebiets ein wackrer Jäger Andres mit Namen" [33])). Beide lieben vielmehr als Eingangsgestaltung eine Schilderung, die den Leser unvermittelt in die Situation hineinstellt. In Contessas „Bild der Mutter" ist diese Eingangsform ruhig gehalten: „Es war an einem Sonntage gegen Abend, als Georg Haberland, der Maler, müde und durstig vor dem Wirtshause zum goldnen Bock anlangte" [34]). Lebhafter gestaltet Hoffmann den Beginn des „Don Juan": „Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf, ‚das Theater fängt an!' weckte mich aus dem sanften Schlaf, in den ich versunken war; Bässe brummen durcheinander — ein Paukenschlag — Trompetenstöße — ein klares A, von der Oboe ausgehalten — Violinen stimmen ein: ich reibe mir die Augen. Sollte der allezeit geschäftige Satan mich im Rausche —? Nein! Ich befinde mich in dem Zimmer des Hotels, wo ich gestern Abend halb gerädert abgestiegen. Gerade über meiner Nase hängt die stattliche Troddel der Klingelschnur; ich ziehe sie heftig an, der Kellner erscheint" [35]). Besonders wirkungsvoll machen Hoffmann und Contessa diese unvermittelte Schilderung der Situation durch die Anwendung von Gespräch oder Monolog. So beginnt Contessa sein Mär-

---

[30]) Hoffmann: „Ritter Gluck", „Das Majorat", „Das öde Haus", „Der goldne Topf", „Don Juan", „Der Sandmann".
Contessa: „Das Bild der Mutter", „Der Instinkt", „Die Schatzgräber".

[31]) Hoffmann: „Die Fermate", „Der Artushof"; Contessa: „Meister Dietrich".

[32]) Contessa Werke, IV, 3.

[33]) Hoffmann Werke, III, 43.

[34]) Contessa Werke, VI, 177.

[35]) Hoffmann Werke, I, 89. Weitere Beispiele: Hoffmann „Das Gelübde" (III, 284), „Jesuiterkirche in G." (III, 164), „Nußknacker und Mausekönig" (Werke, Ausgabe Ellinger, V, 267); Contessa „Manon" (I, 191), „Meister Dietrich" (III, 131), „Der Instinkt" (II, 3).

chen „Haushahn und Paradiesvogel" mit folgendem Gespräch: „‚Ich glaube gar, Caroline, du schläfst ein!' rief der Professor. ‚Ach nein!' gähnte seine Frau, ‚ich mache nur die Augen zu: hört sich so besser. Immer weiter! Es klingt recht schön'. Der Professor las weiter" [36]). Hoffmann beginnt die 6. Vigilie des „Goldnen Topfes" mit einem Selbstgespräch: „‚Es kann aber auch sein', sprach der Student Anselmus zu sich selber, ‚daß der superfeine starke Magenlikör, den ich bei dem Monsieur Conradi etwas begierig genossen, alle die tollen Phantasmata geschaffen, die mich vor der Haustür des Archivarius Lindhorst ängsteten. Deshalb bleibe ich heute ganz nüchtern und will nun wohl allem weitern Ungemach, das mir begegnen könnte, Trotz bieten'" [37]), oder die Einleitungszeilen aus dem „Sanctus": „Der Doktor schüttelte bedenklich den Kopf. ‚Wie', rief der Kapellmeister heftig, indem er vom Stuhle aufsprang, ‚wie! so sollte Bettinas Katarrh wirklich etwas zu bedeuten haben?'" [38])

Beschauliche Stimmungsberichte von Naturschilderungen, die doch den Romantikern unentbehrlich waren und bisweilen sogar zu einer von pantheistischem Grundgefühl getragenen Natursymbolik geführt haben, leiten — bis auf eine einzige Ausnahme [39]) — keine der Erzählungen Hoffmanns und Contessas ein.

Über die Personenbehandlung in der Epik sagt Käte Friedemann [40]), daß es durchaus einem allgemeinen psychologischen Bedürfnis entspreche, dem Leser Dinge äußerlicher Natur — Name, Beruf und verwandtschaftliche Beziehungen der Gestalten — „nicht zu lange vorzuenthalten, weil er erst mit ihrer Kenntnis ungefähr darüber orientiert zu sein meint, mit wem er es zu tun habe". Dieser Forderung entsprechen Hoffmann und Contessa im allgemeinen. In

---

[36]) Contessa Werke, IV, 217.

[37]) Hoffmann Werke, I, 280.

[38]) Hoffmann Werke, III, 136. Weitere Beispiele: Hoffmann „Der Magnetiseur" (I, 185), „Das öde Haus" (III, 159), „Der goldne Topf" (2., 3., 5., 7., 11. Vigilie); Contessa „Der Instinkt" (II, 3).

[39]) „Das Majorat". Die Naturschilderung ist aber in diesem Falle zu den Personen und den geheimnisvollen Ereignissen in Beziehung gesetzt; daher ist sie grausig, stimmungerregend: „Dem Gestade der Ostsee unfern liegt das Stammschloß der freiherrlich von R.schen Familie, R.-sitten genannt. Die Gegend ist rauh und öde, kaum entsprießt hin und wieder ein Grashalm dem bodenlosen Triebsande, und statt des Gartens, wie er sonst das Herrenhaus zu zieren pflegt, schließt sich an die nackten Mauern nach der Landseite hin ein dürftiger Föhrenwald, dessen ewige düstre Trauer den bunten Schmuck des Frühlings verschmäht, und in dem statt des fröhlichen Jauchzens der zu neuer Lust erwachten Vögelein nur das schaurige Gekrächze der Raben, das schwirrende Kreischen der sturmverkündenden Möwen widerhallt" (Hoffmann Werke, III, 196).

[40]) Käte Friedemann: „Die Rolle des Erzählers in der Epik", 1910 (= „Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte", NF. VII. Heft), S. 140.

Hoffmanns „Steinernem Herz" lernen wir den Hofrat Reutlinger gleich zu Beginn der Erzählung kennen, in dem „gelehrten geistreichen Mann" der „Jesuiterkirche in G." stellt uns der Dichter den Professor im Jesuiterkollegio Aloysius Walther vor. Contessa nennt uns auf den ersten Seiten seiner Erzählung „Die weiße Rose" fast sämtliche Personen und klärt ihre verwandtschaftlichen Beziehungen; wir erfahren im ersten Satz der Erzählung „Der Todesengel", daß Meister Trymm ein Goldschmied ist.

Nur bisweilen verheimlichen beide Dichter die äußerlichen „Personalien" eines Helden, um dadurch den Leser in Spannung zu halten und sein Interesse auf die endliche Erfüllung der Persönlichkeiten zu konzentrieren. Dieses Mittel gebraucht Hoffmann für Denner im „Ignaz Denner", für den Fremden im „Ritter Gluck", für Coppelius im „Sandmann", für den unheimlichen Maler in den „Elixieren"; bei Contessa ist es angewandt für den Grünrock im „Meister Dietrich", für den Fremden im „Haushahn und Paradiesvogel".

Hoffmann und Contessa lieben es, die Personen von Anfang an handelnd auftreten zu lassen. Die Personeneinführung wird also in Bewegung umgesetzt; die Dichter lassen die Personen einander begegnen. Auf diese Art erleben wir des Dichters Bekanntschaft mit dem Fremden im „Ritter Gluck", mit Berthold in der „Jesuiterkirche in G.", mit dem Hund Berganza; die Parallele bei Contessa ist die zufällige Begegnung des Dichters mit der Sängerin („Manon").

Ein weiteres Mittel, die Einführung der Personen der Erzählung in Bewegung umzusetzen, bietet das Gespräch. Die Erzählung setzt mitten in der Unterhaltung ein; die sprechenden Personen und ihre Beziehungen zueinander werden uns durch die Einführungen in direkter Rede erklärt. Bei Hoffmann beginnen „Sanctus" und „Der Magnetiseur" mit solchen Gesprächen, z. B.: „‚Träume sind Schäume', sagte der alte Baron, indem er die Hand nach der Klingelschnur ausstreckte, um den alten Kaspar herbeizurufen . . . ‚Ach bester Vater', fiel Ottmar ein, ‚welcher Traum ist denn nicht merkwürdig . . .'" [41]). Contessa führt die beiden Hauptpersonen der Erzählung „Der Instinkt" mit folgendem Gesprächsanfang ein: „Der Oheim trat in Eduards Zimmer, eine Tasse Kaffee und seine Pfeife in der Hand, wie es seine Gewohnheit war, wenn er diesem etwas vorzutragen dachte. ‚Schon wieder fort?' fragte er, als ihm Eduard mit Hut und Reitpeitsche entgegen kam. ‚Schon wieder herumstreifen?' — ‚Es wird

---

[41]) Hoffmann Werke, I, 187.

mir hier zu eng im Schloß', lächelte Eduard, ‚ich muß, ich muß ins Weite'" [42]).

Häufig sind dem Leser Personen durch Rede und Gespräch anderer bereits bekannt und die persönliche Einführung erfolgt dann später noch auf dem Wege der Begegnung: der Dichter erzählt uns in der „Jesuiterkirche in G." von Professor Walther, dessen persönliche Bekanntschaft er erst später macht [43]); wir lernen, schon vor dem Auftreten der einzelnen Personen, Antonien durch die Frage der Nichte des Professors [44]), Max im „Steinernen Herz" durch das Gespräch zwischen Hofrat Reutlinger und Geheimrätin Foerd kennen. In den „Elixieren" sind mehrere Beispiele zu finden. Contessa ließ sich diesen immer etwas spannungserfüllten Kunstgriff der Personeneinführung nicht entgehen. In den „Schatzgräbern" berichtet Heimken von dem unheimlichen und grauenhaften Mann, der erst später in die Erzählung eingeführt wird [45]). Wie ein Alpdruck liegt es auf der Erzählung, wenn uns im „Bild der Mutter" immer wieder in Gesprächen und Berichten von dem Schauspieler erzählt wird, der erst in den dramatischen Schlußszenen der Erzählung, in der Theateraufführung und im Duell [46]), in die Handlung eingreift. Ähnliche ängstliche Ahnungen weckt die Gestalt des Sandmannes, bis sie sich schließlich als Advokat Coppelius furchtbar entpuppt [47]).

In Contessas einziger Ich-Erzählung und in den gleichen Erzählungen Hoffmanns ist die zweite Person das sprechende Ich, das nicht besonders eingeführt zu werden braucht. In den Er-Erzählungen verknüpfen die Dichter die Einführung der ersten Person mit der Situation oder mit dem Ort, z. B. „Am Michaelistage, eben als bei den Karmelitern die Abendhora eingeläutet wurde, fuhr ein mit vier Postpferden bespannter stattlicher Reisewagen donnernd und rasselnd durch die Gassen des kleinen polnischen Grenzstädtchens L. und hielt endlich still vor der Haustür des alten teutschen Bürgermeisters . . . Die Hausfrau stand auf von ihrem Sitze und rief, indem sie ganz unmutig ihr Nähzeug auf den Tisch warf, dem Alten, der aus dem Nebenzimmer schnell eintrat, entgegen: ‚Schon wieder Fremde, die unser stilles Haus für eine Gastwirtschaft halten . . .'"; Hoffmann führt jetzt die Fremden in die Erzählung mit dem Aussteigen

---

[42]) Contessa Werke, II, 3. Vgl. auch den Anfang von Contessas Märchen „Haushahn und Paradiesvogel" (Werke, IV, 217).
[43]) Hoffmann Werke, III, 104 f.
[44]) Hoffmann Werke (Ausgabe Ellinger), V, 76.
[45]) Contessa Werke, VII, 207 f.
[46]) Contessa Werke, VI, 270 f. und 275.
[47]) Hoffmann Werke, III, 42. Weiteres Beispiel: Contessa Werke, II, 6.

aus dem Wagen ein [48]). In einer ähnlichen Situation führt Contessa die Personen der Erzählung „Das Bild der Mutter" ein: „Es war an einem Sonntage gegen Abend, als Georg Haberland, der Maler, müde und durstig vor dem Wirtshause zum goldnen Bock anlangte . . . Vor der Haustür stand ein bepackter Reisewagen, und vor dem Wagen ein ältlicher Herr, der eben einer darin sitzenden Dame die Hand zum Aussteigen reichte" [49]).

II. *Sprachstil* [50]).

Wenn man erkannt hat, mit welchen Stilmitteln Hoffmann und Contessa arbeiten, dann wird ohne weiteres deutlich, daß man ihren Sprachstil im Sinne Wilhelm Schneiders[51]) „ausgestattet" nennen muß. Ein solcher Stil [52]) will wirken durch Klangspiele, Anaphora, Parallelismus, Antithesen, Vergleiche und Metaphern, Worthäufung und Wortwiederholung. Im Gegensatz zu den angewandten Stilmitteln ist das Sprachmaterial dieser beiden Dichter allerdings wenig umfangreich. Aber man würde ihnen unrecht tun, wollte man ihre Worte arm an innerem Leben nennen. Es mag ein „grenzenloses Vertrauen" [53]) in die Sprache sein, wenn sie die Fülle des Erlebten durch ein möglichst anspruchsloses Sprachmaterial wiederzugeben wagen, oder wenn sie versuchen, mit einem einzelnen, immer wieder verwerteten Wort oder Wortstamm auszukommen, ehe sie eine zweite sinnverstärkende Wortgruppe zur weiteren Hilfe benutzen. Das Wort Kluckhohns über Tieck, „es läßt sich beobachten, daß die schlichtesten Worte da erscheinen, wo das Tiefste gegeben, das Unsagbare angedeutet werden

---

[48]) „Das Gelübde". Hoffmann Werke, III, 284.

[49]) Contessa Werke, VI, 177. Weitere Beispiele: Hoffmann „Der goldne Topf" (I, 237); Contessa „Der Instinkt" (II, 3).

[50]) Contessas Stil wurde bisher in keiner Untersuchung behandelt; auch in Hans Meyers Buch über Contessa wird nichts darüber berichtet. Eine zusammenfassende Darstellung über den Hoffmannschen Stil gibt es ebenfalls noch nicht. Wertvolle Beiträge zu dem Thema bringen aber: Hans Dahmen: „Der Stil E. T. A. Hoffmanns". In: Euphorion, Bd. 28, 76 ff. (1927); vgl. auch das letzte Kapitel in Hans Dahmens Untersuchung: „E. T. A. Hoffmanns Weltanschauung", 1929 (= Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, Marburg, Nr. 35); Hartmut Schmerbach: „Stilstudien zu E. T. A. Hoffmann". Bln. 1929.

[51]) Wilhelm Schneider: „Die Ausdruckswerte der deutschen Sprache", Bln. Lpz. 1931, S. 165 ff.

[52]) Da in Hoffmanns und Contessas Erzählungen keine Stilentwicklung festzustellen ist, kann man zur Untersuchung jede beliebige Erzählung der beiden Dichter benutzen.

[53]) Fritz Strich: „Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit". Mchn. 1928, 3. Aufl. S. 207.

soll“ [54]), wird man auch auf die meisten anderen Romantiker anwenden können (ohne selbstverständlich diese mit Tieck auf eine Stufe stellen zu wollen). Der Romantiker beginnt mit dem Alltagswort, nicht mit den großen bannenden oder erschütternden Worten, wenn er einem Wort seine Bedeutungsfülle entlocken will. Er bemüht sich, die Abschwächung, die das Alltagswort durch häufigen Gebrauch erlitten hat, auszugleichen, indem er die Urbedeutung des Wortes wieder lebendig macht. „Dem Dichter ist die Sprache nie zu arm, aber immer zu allgemein. Er bedarf oft wiederkehrender, durch den Gebrauch ausgespielter Worte. Seine Welt ist einfach wie sein Instrument — aber ebenso unerschöpflich an Melodien“ [55]). Der Romantiker trachtet danach, die Eigenkraft des Wortes, seinen vollen Gehalt zu erschließen, den Sinn der Worte ganz zu erfassen; denn eine sinnerfüllte Sprache ist ihm das Ziel, nicht nur eine klangerfüllte, wie man es ihm so oft nachsagen will.

1.) *Das Wort.*

Der Wortvorrat Hoffmanns und Contessas ist begrenzt, seine Wandlungsfähigkeit gering; die Wendungen sind stereotyp, vor allem, wenn das Gefüge einer Erzählung errichtet wird. Mitunter sind die Worte unlogisch zusammengestellt und werden in rhythmisch gebauten Perioden durch ein beständiges Wiegen melodischer Wellen zusammengehalten. Verschiedene Formen und Eigenarten, unter denen bei beiden Dichtern das Wort erscheint, werden wir meist auf ihre seelischen Spannungen und Kontraste, bei Hoffmann noch auf grotesk-barocke Neigungen zurückzuführen haben.

Einen typisch barocken Zug in ihrer Sprache sehe ich darin, daß Hoffmann und Contessa Substantiv, Verb und Adjektiv gern in Verdoppelung oder Häufung anwenden. Die Dichter wollen dadurch Stimmung und musikalische Wirkungen erzeugen. Sie benutzen gern alte Formeln wegen der durch Alliteration und Reim darinliegenden musikalischen Wirkung. Hoffmann benutzt folgende Beispiele: Leib und Leben, Feuer und Flamme, Träume und Schäume, Leben und Weben, Tun und Treiben, ganz und gar, dann und wann, fix und fertig, mit Zittern und Zagen, Ruh und Rast, rascheln und rischeln, klappern und klippern; Contessa bringt Zusammenstellungen wie diese: Nacht und Nebel, Blumen und Blätter, Roß und Reiter, Hin und Her, Ruh und Rast, Himmel und Hölle, Schweiß und Schaum,

[54]) „Novalis Schriften“. Hrsg. von Paul Kluckhohn. 4 Bde. Lpz. o. J. Bd. I, S. 73 (Einleitung).
[55]) ebda. Bd. II, S. 325.

frisch und froh, schmatzen und schwatzen, schniebend und schnaubend. Hoffmann ging auf diesem Wege der Alliteration weiter bis zur Lautmalerei, die er vor allem durch tönende Vokale erreicht: „Zwischen durch — zwischen ein — zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns — Schwesterlein — Schwesterlein, schwinge dich im Schimmer — schnell, schnell herauf — herab — Abendsonne schießt Strahlen, zischelt der Abendwind — raschelt der Tau — Blüten singen — rühren wir Zünglein, singen wir mit Blüten und Zweigen — Sterne bald glänzen — müssen herab — zwischen durch, zwischen ein schlängeln, schlingen, schwingen wir uns, Schwesterlein“ [56]).

Der Übergang in die Märchenwelt und die Schilderung übernatürlicher Dinge werden oft durch hypothetische Verba wiedergegeben. Mit Vorliebe gebrauchen Hoffmann und Contessa die Verba „glauben“, „scheinen“ und „vorkommen“ (im Sinne von scheinen). Die vom Wunderbaren erfüllten Helden wagen nur mit einem unsicheren „es war mir . . . als“, „es schien mir . . . als“ von ihren Erlebnissen zu sprechen. Folgende Beispiele mögen dies belegen: „Es schien ihm, als raffte er mit den . . . Armen den vorüberziehenden Nebel zusammen . . .“ [57]). „Es kam ihm vor, als sähe er sich selbst am Tisch sich gegenüber sitzen“ [58]). „Es war ihm, als ob die Klänge sein Herz aus der Brust locken wollten“ [59]). „Es war ihr, als träte immer eine feindselige Gestalt unter die lieblichen Erscheinungen“ [60]). „Es war dir, als seist du selbst der Schutzengel . . .“ [61]). „ . . . es schien ihr, als drehten sich allerlei verworrene Figuren im Kessel durcheinander . . .“ [62]). „ . . . aber der schillernde glänzende Stoff ihres Gewebes war so glatt, so schlüpfrig, daß es ihm schien, als könne sie, sich ihm schnell entwindend, unaufhaltsam entschlüpfen“ [63]). „Fritz und Marie, fest aneinander gerückt, wagten kein Wort mehr zu reden, es war ihnen, als rauschte es mit lieben Flügeln um sie her“ [64]). Die Sprache der beiden Dichter ist aber auch reich an Ausdrücken, die den Übergang in die wunderbare Welt direkt andeuten [65]). Solche immer wieder-

[56]) Hoffmann Werke, I, 241.
[57]) Contessa Werke, IV, 295 f.
[58]) Contessa Werke, IV, 278 f.
[59]) Contessa Werke, IV, 263.
[60]) Hoffmann Werke, I, 271.
[61]) Hoffmann Werke, I, 293.
[62]) ebda.
[63]) Hoffmann Werke, I, 301.
[64]) Hoffmann Werke (Ausgabe Ellinger), V, 225. Weitere Beispiele: Contessa Werke, IV, 267 (Zeile 17), IV, 230 (Zeile 20), V, 7, 10, 14.
[65]) Selbstverständlich gebraucht diese Ausdrücke auch jeder andere romantische Dichter, vor allem wenn er — wie Hoffmann und Contessa — den Dualis-

kehrende Worte, unter denen man häufig Wortbildungen mit „Wunder" antrifft, sind: wunderbar, wundersam, wunderlich, wunderhell, geheimnisvoll, sonderbar, sonderlich, seltsam, unbegreiflich, unbeschreiblich, namenlos, spukhaft, fremd(artig). Dazu kommen Substantiva wie: Wundervolles, Wunderring, Wunderliches, Wunder, Seltsames.

Eine innere Begeisterung und das Bestreben, das Wunderbare eindringlich und in glühenden Farben zu schildern, ließ die Dichter vor allem bei Darstellung des Märchenreiches zum Superlativ greifen. „ . . . bis eine zweite Botschaft die vorige auf das dringendste und inständigste wiederholte . . ." [66]). „Aber ist das nicht eben der geheimnisvolle Zauber, der dem Meister zu Gebote stand, daß er der einfachsten Melodie, der kunstlosesten Struktur, die unbeschreibliche Macht der unwiderstehlichsten Wirkung auf das Gemüt zu geben vermochte" [67]). „Denn diese ist sowohl das natürlichste Merkmal der Liebe als der natürlichste Zug zur Erweckung der Gegenliebe" [68]). Contessa spricht von dem „innersten Wesen" [69]), von der „ehrlichsten Einfalt" [70]), von den „üppigsten Blüten" [71]).

Zur Erregung von Stimmung und zur Verdeutlichung und Charakterisierung dienen den Dichtern Epitheta. Die stehenden, immer wiederkehrenden Beiwörter entsprechen dem Kunstwillen der Dichter, der nicht auf genaues Treffen, sondern auf große typische Züge ausgeht. Für das Reich der Märchenwelt werden stimmungweckende Epitheta verwandt. Wir finden z. B. in Contessas Märchen „Das Gastmahl" (Werke, V, 203 ff.): herrlich, liebreich, schön, golden, wunderlich, wundervoll, wunderbar, kindlich, dunkel. In der Vision des „Goldnen Topfes" gebraucht Hoffmann (Werke, I, 335 ff.): unermeßlich, unabsehbar, schön, lieblich, golden, wundervoll, herrlich,

---

mus einer gewöhnlichen und einer höheren, „wunder"-haften Welt lebhaft empfindet. Hermann Petrich sagt: „Solche Ausdrücke sind wie Sterne am Himmel des romantischen Stils, welche mit ziemlich übereinstimmendem Schein unermüdlich verkünden: Hier beginnt die Welt der Wunder, welche weit über deinen Horizont, wenigstens über den Horizont deiner Sprache hinausliegt" („Drei Kapitel vom romantischen Stil. Ein Beitrag zur Charakteristik der romantischen Schule, ihrer Sprache und Dichtung, mit vorwiegender Rücksicht auf L. Tieck". 1878, S. 101 f.).

[66]) Contessa Werke, VI, 260.

[67]) Hoffmann Werke, I, 46.

[68]) Hoffmann Werke, VII, 33. Weitere Beispiele: Hoffmann Werke, VII, 29, 35 f., 38, 40 f., 46, 48, 49, 50, 53, 149, 150, 159, 305.

[69]) Contessa Werke, V, 11.

[70]) Contessa Werke, II, 15.

[71]) Contessa Werke, V, 18. Weitere Beispiele: Contessa Werke, II, 9 ff., 14, 56, III, 228 f., V, 13, 18, 31, 41, 44, 49.

namenlos, unendlich, seltsam, heilig. Beide Dichter bevorzugen Licht- und Glanzepitheta; Contessa: glimmend, flammend, funkelnd, glühend, feuersprühend, dunkelglimmend. In den „Elixieren des Teufels" und „Nachtstücken" und in Contessas Nachtstück [72]) „Der schwarze See" dienen die häufig angewandten Beiwörter „düster", „dunkel", „finster" zur stimmungsvollen Gestaltung der Naturschilderungen. Bei den Epitheta zur Gefühlsschilderung berühren sich Hoffmann und Contessa mit dem allgemein romantischen Empfinden. Für besonders gesteigerte Gefühle, wie Schmerz, Wehmut, Sehnsucht, Lust, verwenden sie gern „tief", „innig", „höchst", auch „heimlich", „schmerzlich", „unauslöschlich", „jauchzend" und „bitter" sind ziemlich häufig gebraucht. Von den bei Novalis so beliebten Epitheta mit un- sind bei beiden Dichtern mehrmals anzutreffen „unsagbar", „unsäglich", „unbeschreiblich", „unbegreiflich", „unnennbar", „unermeßlich", „unabsehbar", „unerträglich", „unheimlich", „unauslöschlich". Die in der Romantik so selten anzutreffenden Beiwörter des Schreckens und Grausens finden wir vor allem in Hoffmanns und Contessas „Nachtstücken": teuflisch, höllisch, frevelig, gräulich, wildlodernd, grauenhaft, gespenstisch, kreischend, schauerlich, gellend, verderblich. Die Anwendung des Oxymoron entspricht dem widerspruchsvollen Wesen des romantischen Dichters. Hoffmann gestaltet es durch folgende Zusammenstellungen: schmerzvolles Entzücken, süße Last, wonnevoller Schmerz; Contessas Oxymora lauten ähnlich: „ich fühlte mit Entzücken und Schmerz . . ." (Werke, V, 178), süßer Schmerz, süße Schauer, süße Angst, Schmerz und Lust.

2.) *Der Satz.*

Wenn man bedenkt, daß Hoffmann und Contessa sich mit der Musik beschäftigten, also mit einer Kunst, die sich im allgemeinen durch klare Gliederung, organischen Aufbau und Rhythmus auszeichnet, dann ist es verwunderlich, daß von der Klarheit dieser Kunst nichts in ihrem Satzbau zu bemerken ist. „Nie lassen sich seine (Hoffmanns) Sätze glatt lesen; manche Stellen sind nur durch schnelles Aussprechen und gesteigertes Tempo zu überwinden, andere fordern Deutlichkeit und Verweilen. Dann wieder kommen Pausen, und es

[72]) Hoffmann gebraucht die Bezeichnung „Nachtstücke" für eine Reihe seiner Erzählungen zum ersten Mal 1816 (I. Band der Nachtstücke, II. Band erschien im Herbst 1817 bei Reimer, Bln.), während bei Contessa das Wort schon 1815 („Der schwarze See") anzutreffen ist; es ist anzunehmen, daß Hoffmann diese Bezeichnung von Contessa übernommen hat.

gibt Kommata, die wie Fermaten gehalten werden müssen“ [73]). Auch Hoffmann selbst las seine Sätze so: er eilte beim Vorlesen seiner Erzählungen über Unbedeutendes rasch hinweg und betonte wichtige Stellen mit fast komischem Pathos [74]). Hoffmann und Contessa haben Sätze geschrieben, die nach allen Richtungen hinauslaufen, sich in Schachtelsätze und Untersätze verschlingen, bis sie fast vollständig aus dem Zusammenhang herauszufallen scheinen; schließlich kehren sie aber doch wieder in das richtige Geleise zurück. „Mag der Leser auch zunächst Unwillen empfinden, wenn diese Technik ihm ein ruhiges Auskosten unmöglich macht, wenn der große Ausdruck immer wieder durch Schachtelkonstruktionen aufgehalten wird . . ., zuletzt erfährt er doch den Sinn des eigenartigen Verfahrens: Freude am Auslaufen und Wiedereinmünden, am Abirren und Rückkehren, am Aufbrodeln und Zurücksinken“ [75]). Vielleicht kann man eine Rechtfertigung für manche Hoffmannsche sprachstilistische Eigen- und Unarten darin sehen, daß sein epischer Fluß nur Zusammenhang und Begleitung ist; bei Hoffmann entscheidet nicht der Stoff, sondern das einzelne Motiv.

Ähnliche Beobachtungen kann man am Satzbau Contessas machen. In den langen Sätzen ist das Verb oft ganz an das Ende des Satzes gerückt und wird in immer steigendem Tempo erreicht. Z. B. „Es mochte wohl schon etwas über ein Jahr her sein, daß Herr Heimken, der nach vollbrachtem Tagewerk des Abends gern noch ein Stündchen in irgend einem kuriösen Buche zu lesen pflegte, eines Tages, da er den Abend zuvor eben den historischen Schauplatz sehr merkwürdiger Geschichten von unterirdischen Schätzen zu Ende gelesen hatte, nach neuer Nahrung suchend, auf den Boden gestiegen war, wo eine zahlreiche, von dem Großvater des Herrn von Scharneck hinterlassene Büchersammlung in einem Winkel dem Zahn der Zeit und den Motten und Mäusen preisgegeben lag, dort in einem etwas sorgfältiger verwahrten Korbe einen Traktat von der Kunst Gold zu machen gefunden und mit sich genommen hatte“ [76]). „Seine Stimme und Gebärde war allmählich von der kleinlauten Mattigkeit der Erschöpfung, immer lebendiger werdend, endlich in das höchste tragische Pathos übergegangen, und Georg erschrak jetzt beinah, von seltsamem Graun erfaßt, vor ihm zurück, wie er hoch aufgerichtet vor ihm stand, mit

---

[73]) Gustav Becking: „Zur musikalischen Romantik“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte. Bd. II (1924), S. 588.

[74]) Vgl. Julius Eduard Hitzig, a. a. O. Bd. III, 19.

[75]) Gustav Becking, a. a. O., S. 588 f.

[76]) Contessa Werke, VII, 175 f.

wilden Blicken in die schwarze Zukunft hinaus starrend, die sich vor ihm aufgeschlossen zu haben schien, und seinen bleichen bebenden Lippen die prophetischen Worte entströmten, die Georg, durch mehr als ein zartes Band an dieses Haus gefesselt, mit banger Ahnung, ja mit Entsetzen vernahm“ [77]). „Allein er achtete dessen nicht, sondern brachte jeden Morgen frische Lust und größern Eifer mit an sein Werk, ja es ergriff ihn, da es auf seinem Bilde so zu sagen anfing Tag zu werden, und die himmlischen Gestalten durch seine Sorgfalt immer deutlicher und herrlicher wie aus der Nacht hervorgingen, eine solche Liebe zu demselben, daß er an nichts anders dachte, als wie er es gänzlich von der Schmach, die ihm die Zeit und Unachtsamkeit der Menschen zugefügt, befreien, was allzusehr verdorben und verloren gegangen, durch die Kunst des Pinsels ergänzen und wieder herstellen und ihm so wieder zu seiner ursprünglichen Schönheit, Kraft und Glanz verhelfen möge, wie er es klar und frisch vor sich sah“ [78]). Will man solche Sätze beim ersten Lesen verstehen, so muß man bald die Kommata überspringen, bald muß man sie als Punkt betrachten. „Sie werden im Zirkel des Hofes manchen bürgerlichen Gelehrten und Künstler bemerkt haben, aber die Feinfühlenden unter diesen, denen Leichtigkeit des inneren Seins abgeht, die sich nicht in heiterer Ironie auf den hohen Standpunkt stellen können, der sie über das Ganze erhebt, sieht man nur selten, sie bleiben auch wohl ganz aus“ [79]). „Du kannst es mir glauben, Theodor! den Juan stattete die Natur wie ihrer Schoßkinder liebstes mit alledem aus, was den Menschen in nähere Verwandtschaft mit dem Göttlichen über den gemeinen Troß, über die Fabrikarbeiten, die als Nullen, vor die, wenn sie gelten sollen, sich erst ein Zähler stellen muß, aus der Werkstätte geschleudert werden, erhebt; was ihn bestimmt zu besiegen, zu beherrschen“ [80]). Man kann bisweilen von einer Scheu vor dem Punkt reden; dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß oft ein Semikolon steht, wo man einen Punkt erwarten würde. „Man setzte sich; das Gespräch wurde allgemein; der Fremde wußte es durch manche treffende Bemerkung und witzige Anekdote zu beleben“ [81]). „Nur Ludwig saß in seinem Hinterstübchen ganz vertieft und versunken in die herrliche, bunte, fantastische Welt, die ihm vor dem Flügel aufgegangen; er hatte soeben eine Symphonie vollendet, in der er alles das, was in seinem

[77]) Contessa Werke, VI, 235 f.
[78]) Contessa Werke, III, 132. Weitere Beispiele: Contessa Werke, V, 62 f., VI, 218 f., 229 f., 235 f., 237, 245, 249 f.
[79]) Hoffmann Werke, II, 229.
[80]) Hoffmann Werke, I, 98.
[81]) Contessa Werke, IV, 224.

Innersten erklungen, in sichtbaren Noten festzuhalten gestrebt, und es sollte das Werk, wie Beethovens Kompositionen der Art, in göttlicher Sprache von den herrlichen Wundern des fernen, romantischen Reiches reden, in dem wir, in unaussprechlicher Sehnsucht untergehend, leben; ja, es sollte selbst, wie eines jener Wunder, in das beengte, dürftige Leben treten und mit holden Sirenenstimmen, die sich willig Hingebenden hinauslocken"[82]).

Bei Hoffmann wie bei Contessa erscheinen oft die Sätze durch Unterbrechungen und Verweilenmüssen zerrissen und zerhackt. Dieser Eindruck wird verstärkt durch zahllose Parenthesen und Klammern, die den Rhythmus unterbrechen und auflösen. Die Absicht ist offensichtlich: Die Dichter wollen genaue Erklärungen geben; es entspricht ihrem realistischen Sinn, klar und deutlich zu schildern, und da sie bei der Überfülle der Gedanken und des Stoffes und dem immerwährenden Eindringen neuer Gesichte nicht gleich wußten, wie sie diese oder jene nähere Erläuterung in den Satzzusammenhang bringen sollten, benutzten sie die Parenthesen oder Klammern. „ . . . die vollwichtigen Dukaten — mein Teuerster, glauben Sie mir, in dem Golde liegt noch irgend ein wunderbares Geheimnis verborgen, und nah verwandt ist es mit unserm innersten Wesen — und ach, diese herrlichen, vollwichtigen Dukaten, die ich schon wiederbelebend in meiner früh hingewelkten Tasche klingen hörte, ach! sie haben sich verflüchtiget . . ." [83]). „Ich sende Ihnen eine Erzählung zu, auf daß Sie . . . dem Herausgeber einer Zeitschrift oder eines Taschenbuchs — ich habe keine Bekanntschaft unter diesen Leuten — dieselbe zusenden . . ." [84]). „Aus dem Wagen aber stieg zur Verwunderung der Zuschauer — Herr Wolfgang war indes auch ans Fenster getreten — mit abgezogener Mütze . . . Herr Heimken" [85]). „Ganz sprachlos starrte ich sie an; ihr Mund (so schien es mir) verzog sich zu einem leisen ironischen Lächeln" [86]). „Starr den düstern Blick auf mich gerichtet, ergriff er eins der Bücher — es war Armida — und schritt feierlich zum Klavier hin" [87]).

Dieses Zerreißen der Sätze können die Dichter mit Absicht angewendet haben, um bestimmte Charakterisierungen zu erzielen, wie es

---

[82]) Hoffmann Werke (Ausgabe Ellinger), V, 114.
[83]) Contessa Werke, VI, 237.
[84]) Contessa Werke, VII, 163.
[85]) Contessa Werke, VII, 168.
[86]) Hoffmann Werke, I, 93.
[87]) Hoffmann Werke, I, 28. Weitere Beispiele: Hoffmann Werke, VII, 25, 27, 29, 165. Contessa Werke, II, 48; IV, 239, 241, 245, 247, 251 f., 265, 311; VII, 190, 191.

Carl Schaeffer für Hoffmann annimmt[88]). Oft wird dann eine erregte Handlung oder ein erregtes Gefühl die Ursache solcher Pausen in den Sätzen sein. Diese kurzen Sprechtakte sind für den Leser eine Anweisung, wie der Dichter die Stelle sprachmusikalisch aufgefaßt wissen will. „Ich fühlte, wie das Blut in allen Pulsen glühte und sprühte — ich hörte meine Stimme durch das Gewölbe donnern — ich sah mein erhobenes Haupt, meine ausgebreiteten Arme wie von Strahlenglanz der Begeisterung umflossen . . . Heftiges Weinen — unwillkürlich den Lippen entfliehende Ausrufe der andachtvollsten Wonne — lautes Gebet hallten meinen Worten nach“ [89]). „Wer einmal seinen Fuß darauf gesetzt, der muß auch wider seinen Willen immer weiter! — vom Trunk zum Spiel, vom Spiel zum Betrug, vom Betrug zum Stehlen, vom Stehlen — nun, was bleibt dann noch? — zum Raub, zum Mord! es sind nur wenige Schritte — immer rascher geht's sturzab, — kein Baum, kein Strauch, woran ich mich halten könnte — hin! treib zu, Teufel! treib zu, daß es zum Ende kommt“ [90]).

Eine nicht erfreuliche Erscheinung der übersteigerten Periodenbildung ist das Wiederaufnehmen des Substantivs im Satzverlauf. Es hat sich nämlich vielfach eine solche Menge mit neuen Gedanken gefüllte Nebensätze zwischen Substantiv und Prädikat eingeschoben, daß der Leser das Substantiv vergessen hat und der Dichter es von neuem nennen muß. Die den beiden Dichtern wohlbekannte Juristenschreibart jener Zeit, die ja trotz aller verworrenen Satzkonstruktionen dem Lesenden nichts unklar lassen wollte, wird wahrscheinlich die Ursache dieser Stileigenart sein. „Der Haushahn, der wahrscheinlich der Professorin nachgelaufen war, — er war ein Geschenk von einem aus Indien zurückkehrenden Jugendfreund, und der Professor hielt ihn als eine große Seltenheit sehr hoch — der Hahn jagte den Paradiesvogel mit hartnäckiger Wut in dem Zimmer umher“ [91]). „Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, daß es durchaus nichts fantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allerneuesten enthält, und also die Fantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertötende Teil unserer Erb-

---

[88]) Carl Schaeffer: „Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen“. 1909 (= „Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft“, Marburg), S. 208 ff.

[89]) Hoffmann Werke, II, 33.

[90]) Contessa Werke, V, 159. Weitere Beispiele: Hoffmann „Majorat“ (III, 204 f. Gespenstererscheinung), „Die Elixiere des Teufels“ (II, 24, Medardus' Verzweiflung), „Ritter Gluck“ (I, 22, Glucks Äußerungen über das Komponieren).

[91]) Contessa Werke, IV, 219.

sünde ist, nicht im mindesten anregt — dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, . . ." [92]).

Als sehr wirkungsvolles Mittel brauchen Hoffmann und Contessa die Frage. Der Leser ist gezwungen, mitzudenken und mitzuleben. Wenn Natalie in Contessas „Bild der Mutter" während der Theateraufführung auf einmal fragt: „Was ist das? welche Stimme?" [93]), dann ahnt der Leser, daß der Schauspieler ihr bekannt sein muß. Medardus sucht sich in Fragen darüber schlüssig zu werden, ob er das Elixier genießen soll oder nicht [94]). Durch solche Fragen können Probleme beleuchtet und bisweilen auch der Lösung nahe gebracht werden. Auch Spannung läßt sich durch Fragen erzeugen: „Was bedeutet das? Weder auf dem geräumigen Hof noch auf dem schallenden Hausflur kam dem Baron ein Diener entgegen" [95]). „Wie wenn er (der Vorhang) hinaufwallte? wenn Donna Anna, geängstigt von gräßlichen Larven erschien?" [96]) In dem Einleitungsbrief zu den „Schatzgräbern" [97]) stellt Contessa an Hoffmann nicht weniger als neun Fragen in einem Atemzug [98]), die die Vorgeschichte zu der Erzählung vor dem Leser ausbreiten.

Wahrscheinlich zur Erleichterung des Satzflusses haben beide Dichter oft (bei Hoffmann besonders auffällig seit den „Elixieren")

---

92) Hoffmann Werke, I, 48.
93) Contessa Werke, VI, 185.
94) Hoffmann Werke, II, 40.
95) Contessa Werke, VI, 192.
96) Hoffmann Werke, I, 97.
97) Contessa Werke, VII, 159 ff. In dieser Erzählung (1819) knüpfte Contessa an Hoffmanns „Fragment aus dem Leben dreier Freunde" (1818) an, wie aus dem vorangehenden, „an den Herrn Kammergerichtsrath Hofmann" (so) gerichteten Briefe deutlich hervorgeht. Carl Georg von Maassen (Nachwort zu K. W. Contessa „Kleine Geschichten und Hoffmanniana", Mchn. 1922, S. 261) ist geneigt, diesen Brief Contessas für gar keine Fiktion zu halten; er glaubt, daß Contessa die Erzählung tatsächlich an Hoffmann gesandt habe, der in schalkhafter Bosheit Erzählung und den gar nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Brief einer ihm bekannten Redaktion zugewiesen habe. Ebenso wahrscheinlich scheint es mir aber, daß Contessa den Abdruck dieses Briefes beabsichtigte; denn diese die Erzählungen oder Werke einleitenden Briefe sind bei den Romantikern oft zu finden, und es besteht durchaus die Möglichkeit, daß sich Contessa an eines dieser Vorbilder gehalten hatte. In allen diesen Briefen werden persönliche, den Leser eigentlich wenige interessierende Dinge gesagt. (In dem „Brief des Privatschreibers Jeremias Kätzlein an den Königl. Preußischen Kammergerichtsrath E. T. A. Hoffmann in Dschinnistan, zwei Treppen hoch, vorn heraus", der Carl Weisflogs „Phantasiestücke und Historien" einleitet, lebt der schlesische Romantiker in der Erinnerung an die glücklichen Stunden in Warmbrunn, die er mit Hoffmann verbrachte. Chamissos „Peter Schlemihls wundersame Geschichte" [1813] gehen sogar drei Briefe voran [von Chamisso, Fouqué und Hitzig], die in sämtlichen Ausgaben der Erzählung abgedruckt sind.)
98) Contessa Werke, VII, 161 ff.

das zum Partizip Perfekt gehörige Hilfszeitwort weggelassen: „Haben Sie es vergessen, daß ich einige Zeit darauf Ihnen vertraute, wie ich den Vater des Mädchens und die Ganze Familie kennen gelernt" (es fehlt „habe") [99]). „Der Beifall, ja die abgöttische Bewunderung, die dir die leichtsinnige, nach jeder Anregung lüsterne Welt gezollt (fehlt „hat"), hat dich verblendet . . ." [100]). „Angelika und Moritz sprachen davon, was sie an jenem Abend empfunden und wie sie schon damals sich über alle Maßen geliebt (hatten), und konnten nicht aufhören, des kleinsten Umstandes zu erwähnen, der sich damals begeben, und wie selbst die süßen Schauer des Grauens sich nur aus liebender sehnsüchtiger Brust erhoben (hatten), und wie nur der unheimliche Gast, von den gespenstischen Unkenstimmen verkündigt, alles Entsetzen über sie gebracht (hatte)" [101]).

Häufig anzutreffen ist die Priamel. Bei ihr laufen mehrere Vordersätze in einen zu ihnen insgesamt gehörigen Nachsatz aus, eine Reihe von Tatsachen oder Vorgängen wird in Sätzen oder Worten aneinandergereiht und unter einem gemeinsamen Prädikat vereinigt. Solche Sätze, die namentlich in der Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts beliebt waren, erscheinen stark überladen, sie machen den Eindruck barocker Schreibweise. Der realistische Sinn der beiden Romantiker Hoffmann und Contessa wollte sie nichts vergessen lassen, was in der Schilderung irgendwie wichtig ist und zum Verdeutlichen beitragen kann. „Natalie als Kind, Natalie in seinen Armen, sein Verhältnis zu dem Hause, worin er sich befand, sein Vater, der nicht sein Vater sein sollte, der Marchese und Nataliens Schwester — alles das stellte sich vor seine Seele und versetzte sie . . . in eine immer steigende unruhige Bewegung" [102]). „Die Menge alter Freunde und Bekannten, die ich vorfand, das freie gemütliche Leben, die mannigfachen Anregungen der Kunst und der Wissenschaft, das alles hielt mich fest" [103]). „Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinären Don Ottavio, den sie einst zu lieben glaubte — selbst die im Innersten ihres Gemüts in verzehrender Flamme wütende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Hasses aufloderte und nun gleich der Glut des vernichtenden Hasses brennt: alles dieses zerreißt ihre Brust" [104]). „Eine freie offene

---

[99]) Contessa Werke, VII, 162.
[100]) Hoffmann Werke, II, 35.
[101]) Hoffmann Werke, VII, 156. Weitere Beispiele: Hoffmann Werke, VII, 24, 38, 39, 45, 50; (Ausgabe Harich) VIII, 196; (Ausgabe Ellinger) XI, 164 f.
[102]) Contessa Werke, VI, 207 f.
[103]) Hoffmann Werke, III, 161.
[104]) Hoffmann Werke, I, 101.

Stirn — eine stark gebogene Adlernase — ein fein geschlitzter Mund — ein gewölbtes Kinn — das alles hätte den Mann vor hundert andern eben nicht ausgezeichnet“ [105]).

Eine wenig erfeuliche Folge der langen Perioden sind die dem musikalischen Gefühl völlig widerstrebenden Konstruktionen mit dem Partizip Präsens, die eine Aneinanderreihung mehrerer Sätze gestatten und wahrscheinlich ebenfalls auf die damalige Juristenschreibart zurückzuführen sein werden. „Mancherlei seltsame Geschichte, seinen Großvater betreffend, . . . trat jetzt wieder aus seiner Erinnerung lebhafter hervor“ [106]). „Der Geheimrat, der Gewohnheit der Berliner entgegen, die anmutige Aussicht dem Staube und Gedränge vorziehend, führte seine Gesellschaft nach dem Platz hinter dem Wasser“ [107]). „Er ging, an die schöne Jugend denkend, halb traurig, halb grimmig, mit großen Schritten auf und ab“ [108]). „Sie schaute lächelnd auf die Elegants hinab, die vorübergehend und hinauflorgnettierend sprachen . . .“ [109]). „Dasselbe gilt von dem Vorlesen in der Art, daß, die Aufmerksamkeit ganz davon abwendend, man sehr leicht einschläft oder in ernste Gedanken sich vertieft, die nach der von jedem ordentlichen Geschäftsmanne zu beobachtenden Geistesdiät zyklisch eine Weile ruhen müssen“ [110]).

Eine Belebung der Sätze wird erzielt durch scharfe, wirkungsvolle, treffende Antithesen, die den „Gegenstand durch den Kontrast in eine verstandesklare und darum ästhetisch befriedigende Beleuchtung rücken“ [111]). Hoffmanns Wesen war kontrastreicher als das Contessas: Realist und Romantiker, Alltagsmensch und Künstler. Beide Romantiker benutzen die Antithese, um angedeutete Gedanken deutlich herauszuheben, Personen klarer erscheinen zu lassen, Lächerliches noch lächerlicher zu machen. „Waren des Mädchens Tage . . . qualvoll, so waren die Nächte geradezu verderbend“ [112]). „Sie merkte wohl, daß das Feuer in der Küche immer spärlicher brannte, je lustiger

---

[105]) Hoffmann Werke, VII, 28. Weitere Beispiele: Hoffmann Werke, VII, 151. Contessa Werke, VI, 183, 218.

[106]) Contessa Werke, VII, 177.

[107]) Contessa Werke, VII, 221.

[108]) Contessa Werke, VII, 165.

[109]) Hoffmann Werke, I, 331.

[110]) Hoffmann Werke, I, 49. Weitere Beispiele: Hoffmann Werke, III, 201 (Zeile 18); Contessa Werke, IV, 262 (Zeile 5 und 22/23), IV, 266 (Zeile 25), II, 60 (Zeile 1 ff.).

[111]) P. Beyer, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I, 81.

[112]) Hoffmann Werke, I, 207.

im Laboratorium geheizt wurde“ [113]). „Je weniger er von diesem Buche verstand, desto lebhafter nahm es . . . seine Einbildungskraft in Anspruch“ [114]).

3.) *Besondere Stilformen.* *(Wortwiederholungen, Rede, Vergleich).*

Es wurde bereits gesagt, daß der Romantiker bestrebt war, eine sinnerfüllte, nicht nur eine klangerfüllte Sprache zu führen. Die verschiedenartigsten Wiederholungsfiguren standen ihm dazu zur Verfügung. Nach Meinung Ranftls [115]) „verstärken sich wiederholte Worte“. Durch eine unmittelbar anschließende reine Wortwiederholung innerhalb eines Satzes erreicht der Romantiker eine Tiefenwirkung, wie sie das Wesen des Romantischen kennzeichnet. Man hat der Romantik vorgeworfen, daß ihre Tiefe nur vorgetäuscht sei; man hat ihr entgegengehalten, daß ein zweimaliges Aussprechen eines Wortes dem Gehalt nichts mehr zuführe. Immerhin ist nicht zu übersehen, daß durch die Doppelung eine Verstärkung der Ausdruckskraft erstrebt wird.

Die Figur der Wiederholung oder Epizeuxis ist bei Hoffmann und Contessa oft anzutreffen. Die Anwendung dieses Kunstmittels durch die beiden Romantiker scheint mir ein Zeichen, daß sie sich trotz allem Realismus, der ihren Werken zueigen ist, der Romantik doch im engsten verbunden fühlten. Denn die Worte, die sie wiederholen, sind keine Veranschaulichungen, gehören — wie die Beispiele zeigen werden — meistens gar nicht der Welt des Anschaubaren an. Diese Wiederholung von Ungegenständlichem stellt die Romantiker an einen dem Realismus entgegengesetzten Pol. Dem Greifbaren der Wirklichkeitskunst setzen sie ein Fühlbarwerden der Idee, die hinter der Erscheinung liegt, entgegen. Man hätte bei dem realistischen Hoffmann und bei seinem ihm auch im Wesen verbundenen Freunde eine solche Gefühlsverstärkung, die auf die Betonung des Wesentlichen, auf den Ewigkeitsgehalt des Wortes, auf seine Ursprünglichkeit zielt, eigentlich nicht erwartet.

Viele Beispiele zeigen, daß man es oft mit einer verdoppelnden Steigerung zu tun hat. „Und dichter und dichter drängten sich die Menschen“ [116]). „Immer lauter und lauter wurde das Gewühl“ [117]).

---

[113]) Contessa Werke, VII, 187.
[114]) Contessa Werke, VII, 176. Weitere Beispiele: Contessa Werke, V, 7, 9, 16.
[115]) Johann Ranftl: „Ludwig Tiecks Genoveva“. Graz 1899. S. 215.
[116]) Hoffmann Werke, II, 312.
[117]) Hoffmann Werke, I, 238.

„Ja, renne — renne nur zu, Satanskind — ins Krystall bald dein Fall — ins Krystall“ [118]). „Und immer inniger und inniger versunken in den Blick des herrlichen Augenpaares“ [119]). „Anselmus horchte und horchte“ [120]). „So wie lichter und lichter der Schein durch das Gebüsch strahlte, so wie lauter und lauter die wundervollen Töne erklangen . . .“ [121]). Ebenso bei Contessa: „immer höher und höher“ [122]), „dumpfer und dumpfer“ [123]). „In einem tiefen, tiefen Tal . . . lebte . . . ein Mann“ [124]). „Dorthin müssen wir alle, alle, sag ich euch“ [125]). „Ihr seid ein Maler, ein Maler“ [126]). „Fort mit euch, fort!“ [127]) „Es ist zu viel, zu viel“ [128]). „Dies geschah, und geschah noch mehrere Abende“ [129]). „Weit, weit entfernt von dieser Stelle“ [130]). „Unsere Tochter ist arm, ganz arm“ [131]). „Indem es nun aber dunkler und dunkler ward“ [132]). „In weiter, weiter Ferne“ [133]).

Der gewohnten Wirkung einfacher Sprachmittel wird hier durch Doppelung ein Mehr geliehen. Der Stärke des inneren Reizes ist durch einmaliges Aussprechen noch nicht Genüge geschehen, sie ist noch nicht erschöpft. Wie sehr Hoffmann und Contessa auf die Auswertung eines einzelnen Wortes, auf seine durch Wiederholung erzeugte Verstärkung bedacht waren, wie sehr sie ihm das Übergewicht zu verleihen bemüht waren, erweist eine von ihnen bevorzugte Art der Weiterführung innerhalb des Satzganzen. Sie fügen erst dem durch sich selbst verstärkten Wortkörper eine nähere Bestimmung zu. Der Dichter schafft erst einen festen Rückhalt, ehe er zu Neuem vorschreitet. Z. B. „Er las und las mit jedem Tag eifriger, und mit jedem Tage

---

[118]) Hoffmann Werke, I, 237.
[119]) Hoffmann Werke, I, 242 f.
[120]) Hoffmann Werke, I, 241.
[121]) Hoffmann Werke, VI, 279. Weitere Beispiele in Hoffmanns Märchen s. Rudolf Buchmann: „Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Beiträge zu einer Motiv- und Stilparallele“. Lpz. 1910 (= „Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte“ N. F. Heft 6) S. 102 f.
[122]) Contessa Werke, IV, 230.
[123]) Contessa Werke, V, 293.
[124]) Contessa Werke, V, 249.
[125]) Contessa Werke, VI, 221.
[126]) Contessa Werke, VI, 222.
[127]) Contessa Werke, VI, 227.
[128]) Contessa Werke, VI, 277.
[129]) Contessa Werke, VII, 192.
[130]) Contessa Werke, VI, 260.
[131]) Contessa Werke, VII, 189 f.
[132]) Contessa Werke, VI, 265.
[133]) Contessa Werke, V, 174. Weitere Beispiele für Contessa: Werke, IV, 264 (Absatz 2), IV, 319 (Zeile 21), V, 201 (Zeile 24), V, 224 (Zeile 3), VII, 231.

heftiger ward in ihm die Begier immer mehr zu lesen“ [134]). „So hab' ich . . . alle meine Hoffnung wie eine schlechte Mähre zu Schanden geritten! Weh mir! Ja, das tat ich! O du teuflischer Hohn des Zufalls! Ja, ich tats! Denn sagen Sie, mein teurer Freund, Sie haben es gesehen, sagen Sie, saß ich nicht rittlings auf der Hoffnung . . . ? Ich will schlafen gehn. — Zu Bette! Zu Bette!“ [135]) „Und so ging's fort in vollem Laufe . . . und fort und fort“ [136]). Diese Wortwiederholung in Distanzstellung entspricht ebenso wie die unmittelbare Wortwiederholung dem Wunsche, bei dem einmal gewählten Worte zu verharren, mit seiner eigenen Hilfe zu erweisen, daß es Bedeutungsträger des Satzganzen ist.

Das Eindringliche der Wiederholungstechnik wird gesteigert zu anaphorischer Gestaltung. Die Anaphora dient dazu, die Glieder der Variation enger zusammenzufassen; sie ist „ein lautlich markierter Rückbezug auf Früheres und damit nur eine Abart des Rückverweises“ [137]). Dem anaphorisch verwerteten Worte ist durch sein beständiges Tiefergraben und Einbohren eine Kraft eigen, die auf die parallelen Satzglieder, die ihm angeschlossen sind, übergeleitet wird. Hoffmann und Contessa verstanden wohl, diese Kraft des Wortes auszunutzen. Einfach gehalten, die einzelnen Satzglieder nur zusammenfassend, ist die Anaphorik in den ersten Beispielen: „ . . . aber ebenso seelenvoll, ebenso in das Innerste dringend spricht es den Zustand des Gemüts aus . . .“ [138]). „Wie können Sie aus einem so einfachen Faktum eine ganze Historie herausspinnen . . . , wie können Sie dies wagen . . . ?“ [139]). Demselben Zweck dient die Anaphora auch bei der Priamel: „Unerachtet ich nun nicht eben gern sehe, daß Sie mein eigentliches Wesen der Lesewelt kund getan, . . . unerachtet nun meine besten Freunde meine Umarmung scheuen werden . . . , unerachtet alles dessen, sage ich . . .“ [140]). „ . . . und als ich nun mit dem Ausdruck des tiefsten Gefühls das Glück meiner Ehe mit dem Baron schilderte, als ich zart und lebendig in die kleinsten Einzelheiten unseres Lebens auf dem Lande einging, als ich immer mehr des Barons herrliches Gemüt, sein ganzes Ich in vollem Glanze darstellte, . . .“ [141]). „Je öfter dies geschah, desto wärmer ward es ihm in der Brust, desto lebendiger floß der Strom seiner Rede, und er wußte so viele Züge

134) Contessa Werke, VII, 178.
135) Contessa Werke, VI, 238.
136) Hoffmann Werke, VI, 276.
137) Leo Spitzer: „Stilstudien“, Mchn. 1928. II, 325.
138) Hoffmann Werke, I, 45.
139) Contessa Werke, VII, 161.
140) Hoffmann Werke, I, 333.
141) Hoffmann Werke, II, 78.

aus seinem Leben bei dem alten Maler so anschaulich hervorzuheben, er wußte diesen letztern selbst mit seiner schönen Begeisterung für die Kunst mit der frommen Kindlichkeit seines Herzens, mit der Liebe zu ihm, seinem Pflegling, und mit der seltsamen Unbehülflichkeit im gewöhnlichen Leben, so wahr, so ergötzlich und so rührend zugleich zu zeichnen, er wußte ihn mit allen seinen Eigentümlichkeiten und Sonderbarkeiten so treffend und mit einer solchen Fülle von Leben darzustellen, daß er seine Zuhörer dadurch in die heiterste Stimmung versetzte“ [142]). In diesen Beispielen ist mit der Anaphora zugleich eine Steigerung im Ausdruck erreicht. Diese Steigerung scheint die Anaphora bei Hoffmann und Contessa vor allen Dingen zu erfüllen haben: „Wisse, Elende, daß ich, den du in deinem ohnmächtigen Wahn zu beherrschen glaubst, dich wie das Verhängnis selbst in meiner Macht festgekettet halte . . . — Wisse, Elende, daß dein Buhle zerschmettert in jenem Abgrund liegt . . .“ [143]). „Haben Sie es vergessen, daß ich im Tiergarten neben Ihnen saß . . . haben Sie es vergessen, daß wir uns beide hernach in Vermutungen erschöpften, was das zu bedeuten haben möchte, haben Sie es vergessen, daß ich einige Zeit darauf Ihnen vertraute, wie ich den Vater des Mädchens und die ganze Familie kennen gelernt . . .?“ [144]) „Vergebens durchflog er das ganze Haus, vergebens durchsuchte er selbst den Garten: er war nirgends zu finden, niemand hatte ihn gesehn“ [145]). „Vergebens ließ Argenson, der Polizeiminister, alles aufgreifen in Paris, was von dem Volk nur irgend verdächtig schien, vergebens wütete la Regnie und suchte Geständnisse zu erpressen, vergebens wurden Wachen, Patrouillen verstärkt, die Spur der Täter war nicht zu finden“ [146]). Wollte man die anaphorisch ins Wortinnere sich hineinbohrende Satzkonstruktion auflösen, so würde man erkennen, wie etwa in den letzten beiden Beispielen die Aussichtslosigkeit, die hier fühlbar werden soll, ausschließlich an das mehrmals auftauchende „vergebens“ gekettet ist. Mit jeder anaphorischen Wiederholung decken die beiden Romantiker die nächst tiefere Schicht einer gedanklichen Einheit auf; zugleich stellen sie aber dadurch, daß klanglich nichts Neues hinzukommt, das Gemeinsam-Verstärkende der Aussagen heraus.

Für Hoffmann und Contessa gilt das Material, aus dem sie einen Satz bauen, nicht als erschöpft, wenn der Satz zu Ende geführt ist.

---

142) Contessa Werke, VI, 215.
143) Hoffmann Werke, II, 88.
144) Contessa Werke, VII, 161 f.
145) Contessa Werke, VI, 269.
146) Hoffmann Werke, VII, 178 f. Weitere Beispiele: Contessa Werke, VI, 183, 218, 232.

Sie benutzen ein Wort oder einen Wortstamm des einen Satzes als Bindeglied zum folgenden. So vermeiden sie bei Beginn eines neuen Satzes ein das Nomen des vorhergehenden Satzes vertretendes Pronomen oder ein Ersatzverbum, die an sich genügen würden. Diese Satzverknüpfung, die die Bestandteile des ersten Satzes im zweiten noch einmal unverändert oder abgewandelt bringt, ist den meisten Romantikern eigen; während sie aber diese Konstruktionsweise in der Form der Epanastrophe[147]) gebrauchen, ist für Hoffmann und Contessa die verknüpfende Kraft des Wortes vorwiegend ein Mittel dialogischer Anknüpfung. Die Charakterisierung des Sprechenden kann dadurch erschwert werden. Denn der Wechsel der redenden Personen begründet zur Genüge einen neuen Wortschatz, eine andere Ausdrucksweise. Wenn die beiden Dichter dennoch dieses Verweilen bei einem bestimmten Wort in dieser Form benutzten, so ist es entscheidend für ihr Verhältnis zu dem Wort. Der Dichter zeigt, wie wesentlich es ihm ist, daß das eine Wort gerade hier steht, daß es eben durch kein anderes zu ersetzen ist. Die Satzformulierung des ersten Sprechers ist so zwingend, daß sie den Wortschatz des zweiten verdrängt; der Gegenrede wird durch dieses Wort schon eine bestimmte Richtung gegeben, sie wird zum mindesten herausgefordert. Aber das Ausdrucksvermögen des Wortes wächst in dem Maße, wie oft es hin und her geworfen wird. Ein anderer Gesichtspunkt kommt hinzu: Wenn auch durch das im Dialog wieder aufgegriffene Wort scheinbar Altes wiederholt wird, so ist dieses Wort doch der Angelpunkt, von dem aus durch die Antwort des zweiten Sprechers ein Vorwärtsschreiten der Handlung sich vollzieht. Das Wort erzielt eine Gedankeneinheit zweier Sprechenden. „‚Nun, was denkst du von unserm seltsamen Gaste?' hub Caroline an, als beide fort waren. — ‚Was ich denke, darf ich dir nicht sagen', entgegnete der Professor. ‚Du verstehst mich nicht!' — ‚Ach', rief jene, ‚diesmal verstehe ich dich sicherlich, und bin ganz deiner Meinung? Und welcher?' fragte der Professor" [148]). „‚Wäre er nicht aus der Laube gelaufen, so hätten wir ihn nicht verloren!' — ‚Verloren ist verloren!'" [149]). „‚Eines Mordes wegen mußte ich fliehen...' — ‚Eines Mordes wegen?' unterbrach ich ihn heftig. ‚Ja eines Mordes wegen', fuhr er fort, ‚ich hatte im Zorn . . .

---

147) Bei Contessa ist die Epanastrophe nur einmal zu finden, in der Erzählung „Der Instinkt" („Sie folgten ihm schweigend. Schweigend führte er sie..", Werke, II, 60).

148) Contessa Werke, IV, 240.

149) Contessa Werke, IV, 239.

getötet'" [150]). „‚Das ist ein ganz wunderlicher alter Mann', sagte der Registrator Heerbrand. — ‚Wunderlicher alter Mann', stotterte der Student Anselmus nach, . . ." [151]). „‚Der Teufel hole die Sphinx und den Professor der Philosophie!' — ‚Welchen Professor der Philosophie?'" [152]). Die meisten Beispiele zeigen, daß Hoffmann und Contessa die Wiederholung oft in eine Frage legen und auf diesem Wege das Gespräch weiterführen.

Die angeführten Beispiele ließen ferner erkennen, daß die direkte Rede fast immer eingeführt wird; der Dichter sagt, daß diese oder jene Person redet. Nur wenn es sich klar ergibt, wer von nur zwei redenden Personen gerade das Wort führt, sind die Einführungen bisweilen weggelassen, bei Contessa mehrere Male im „Instinkt" [153]), bei Hoffmann meist im „Ritter Gluck", bisweilen im „Don Juan" und in den „Elixieren des Teufels" [154]). Hoffmann und Contessa variieren die Einführung möglichst vielseitig, indem sie die verschiedensten Verben gebrauchen. Sie fügen gern der in der Einführung als sprechend genannten Person ein Charakteristikum bei über Art des Sprechens, Auftretens und Gefühls: „‚Wo bin ich?' lispelte seine Gefährtin, indem sie die Augen aufschlug und staunend um sich her sah. ‚Gerettet!' sprach Eduard mit matter Stimme und drückte ihre Hand fest an seine Brust" [155]). „‚Sie verdienen Gottes Lohn, werter Registrator, wenn Sie den jungen Menschen zur Raison bringen', sagte der Konrektor Paulmann. ‚Gottes Lohn!' wiederholte Veronika, indem sie die Augen fromm zum Himmel erhob und lebhaft daran dachte, wie der Student Anselmus schon jetzt ein recht artiger junger Mann sei, auch ohne Raison" [156]). In den Erzählungen Contessas, die nach 1815, also nach seinem ersten Zusammentreffen mit Hoffmann, geschrieben wurden, und in den Erzählungen des späten Hoffmann (2. Teil der „Elixiere") läßt sich eine bisweilen sehr unangenehme Eigenart der Einführung erkennen, die darin besteht,

---

150) Hoffmann Werke, II, 256.

151) Hoffmann Werke, I, 259.

152) Hoffmann Werke, I, 141. Weitere Beispiele: Contessa Werke, II, 3; II, 60; V, 250; V, 254.

153) Contessa Werke, II, 3 f., 21, 40 f.

154) Hoffmann Werke, („Gluck":) I, 20 f., 24 f., 27; („Don Juan":) I, 89, 94; („Elixiere":) II, 199 f.

155) Contessa Werke, II, 37.

156) Hoffmann Werke, I, 259. Weitere Beispiele sind in jeder Erzählung in solchen Mengen vertreten, daß folgende Beispiele genügen mögen: Contessa Werke, II, 15, 54, 61, III, 147, IV, 296, V, 32; VII, 203. Hoffmann Werke, I, 372, II, 71, 237, III, 75, 201, VII, 25, 26, 29, 31, 38, 39, 43, 44, 151, 153, 155, 305.

daß die Einführung in die direkte Rede eingeschoben wird, und daß die Worte, die vor der Einführung stehen, nach der Einführung wiederholt werden: „‚Ihr dürft', so sprach dann der Herr von Brakel zu den Kindern, ‚ihr dürft heute nicht . . .'" [157]). „‚Was mich hertreibt', sprach Belcampo: ‚was mich hertreibt . . .'" [158]). „‚Mir scheint', erwiderte der Geistliche: ‚mir scheint, als wenn die Heilung nicht mehr zweifelhaft sein könne'. ‚Das kommt', fuhr der bürgerlich Gekleidete fort: ‚das kommt darauf an, wie er sich in den nächsten Tagen hält.'" [159]). „‚Aber, lieber Onkel', sprach sie . . ., ‚lieber Onkel, Sie wissen doch — in einer solchen Stimmung — —' — ‚Mir zu Liebe!' unterbrach sie dieser, ‚Mir zu Liebe, teure Natalie, . . .'" [160]). „‚O führ' ihn her zu uns', rief die Gräfin, ‚führ' ihn zu uns, den wackern Alten!'" [161]). „‚Wenn es' fuhr er fort und wollte dabei scherzhaft aussehen, allein seine bebenden Lippen zeugten von der heftigen Bewegung in seinem Innern, ‚wenn es mit der Geschichte seine Richtigkeit hat, . . .'" [162]). „‚Das Steinbild', erwiderte er und zeigte mit dem Finger nach der Seitentür, ‚das Steinbild steht ja dort drüben . . .'" [163]).

Hoffmann und Contessa erreichen Natürlichkeit und Lebendigkeit im Gespräch dadurch, daß sie die Sprechenden sich einander in die Rede fallen lassen. Das kann leicht illusionsstörend wirken, vor allem, wenn die einfallende Rede nicht recht im Gesprächszusammenhang bleibt. Aber beide Dichter wenden dieses Mittel geschickt und höchst wirkungsvoll mitten im Redefluß an und nur selten mitten im Satz. Besonders häufig werden wir dieses Indieredefallen, das man als ein Mittel der Spannung bezeichnen muß, dort antreffen wo die Unterhaltung angeregt oder gar stärker erregt sein soll. „‚Wissen Sie schon, gnäd'ger Herr', fing er an — ? — ‚Was soll ich wissen?' antwortete Eduard verdrießlich! ‚Nur heraus mit der wichtigen Neuigkeit.'" [164]) „‚Aber, gnäd'ger Herr', sagte Johann säumend, — — ‚Was für ein Aber?' — ‚Der Herr Onkel sind ja auch verreist.'" [165]). „‚O wenn Sie sie erst wie ich, in so vielen und so verschiedenen Rollen gesehen

---

157) Hoffmann Werke, VI, 265.
158) Hoffmann Werke, II, 305.
159) Hoffmann Werke, II, 253.
160) Contessa Werke, VI, 178.
161) Contessa Werke, VI, 216.
162) Contessa Werke, VII, 203.
163) Contessa Werke, VII, 204. Einige weitere der zahllosen Beispiele: Hoffmann Werke, I, 134, III, 138, 143, 144, 201, 202. VII, 26. Contessa Werke, II, 47, 54, III, 155, IV, 226, 228, V, 250, VI, 236, 250.
164) Contessa Werke, II, 21.
165) Contessa Werke, II, 22.

hätten, überall gleich vortrefflich — —' — ‚Darf ich fragen', unterbrach ihn Eduard — ‚Dann würden Sie sie erst bewundern', fuhr jener mit einer höflichen Verbeugung gegen Eduard fort" [166]). „‚Ich bitte Sie, mich nicht mit abgebrochenen unverständlichen Reden zu quälen, sondern lieber geradezu alles . . .' — ‚Halt!' unterbrach mich der Leibarzt: ‚halt... es gibt die wunderlichsten Täuschungen . . .'" [167]). „‚Sie sollen dir nichts tun des ehrlichen Mords wegen. Aber vergifte sie, vergifte sie —' ‚Man ist', unterbrach der Doktor den sprudelnden Kapellmeister, ‚man ist doch schon ziemlich hoch in Jahren. . .'" [168]). „‚Vorzüglich das Heizen hätte nicht viel geholfen, denn der Wind und der Schnee, die hausen gar zu sehr hinein, durch die zerbrochenen Fensterscheiben, und da —' — ‚Was', fiel der Großonkel ihm in die Rede, den Pelz weit auseinanderschlagend und beide Arme in die Seite stemmend, ‚was, die Fenster sind zerbrochen?'" [169]). Beide Dichter lassen bisweilen die Rede des Sprechenden von einem anderen fortsetzen, entweder weil der eine nicht auszusprechen wagt, was er sagen wollte, oder weil der andere von der Rede des ersten so erregt ist, daß er den Satz fortsetzt: „‚Ich war es', antwortete Mariane errötend, „und wenn ich nicht irre, so waren Sie — —' — ‚der Tropf, den Sie samt jenem Coridon mit langer Nase, vor dem Schauspielhause stehen ließen'" [170]). „‚Er trug seidene Strümpfe, auf einem Schuhe noch eine goldene Spange, eine weiße Atlasweste . . .' — ‚einen kastanienbraunen Rock von dem feinsten Tuch', fiel ich ein, ‚zierlich genähte Wäsche, einen einfachen goldenen Ring am Finger'" [171]). „Er lächelte ziemlich seltsam und antwortete: ‚Botanik scheint nicht gerade Ihr Fach zu sein, sonst hätten Sie nicht so —' Er stockte, ich lispelte kleinlaut: ‚albern' — ‚gefragt', setzte er treuherzig hinzu" [172]).

Bei beiden Dichtern tritt die indirekte Rede gegenüber der direkten in den Hintergrund. Sie gebrauchen die indirekte Rede, in der uns zwar die Einzelheiten einer Unterhaltung gegeben werden, aber doch nicht mit den eigenen Worten des Sprechenden, nur dort, wo die zu erzählenden Dinge in der direkten Rede eine gar zu ausgedehnte Abhandlung hätten ergeben müssen. Die Nebensätze sind

---

166) Contessa Werke, II, 27.
167) Hoffmann Werke, II, 189.
168) Hoffmann Werke, III, 137 f.
169) Hoffmann Werke, III, 201. Weitere Beispiele: Contessa Werke, II, 28, 47, 60, 65, 67, IV, 222, 265; VII, 205; Hoffmann Werke, VII, 25, 29, 41, 43.
170) Contessa Werke, II, 45.
171) Hoffmann Werke, II, 330.
172) Hoffmann Werke, I, 349.

meistens mit der Konjunktion „daß" eingeleitet. „Er kehrte mit der Nachricht zurück, daß er sich verirrt habe, und eigentlich nicht wisse, wo sie sich befänden" [173]). „Er ergoß sich in einem Strom von Entschuldigungen, daß er in einem so respektwidrigen Aufzug erscheine" [174]). „Welche Überraschung, welche Freude aber, als ihm das bedienende Hausmädchen unter andern Vorfällen des Tages erzählte, es sei auch heute ein fremder Herr mit einer Dame hier angekommen, der Herr aber bald darauf auf einem für schweres Geld gemieteten Pferde weiter geritten, nachdem er die Dame der Vorsorge und Obhut der Frau vom Hause angelegentlich empfohlen und versprochen habe, morgen wieder hier zu sein" [175]). „ . . . immer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe. Er ging so weit, zu behaupten, daß es töricht sei, wenn man glaube, in Kunst und Wissenschaft nach selbsttätiger Willkür zu schaffen" [176]). Oft wird auf eine direkte Anrede indirekt oder auf eine indirekte Anrede direkt geantwortet. Auch hier wäre durch Gebrauch der direkten Rede eine Erzählung zu ausgedehnt geworden; um den Redefluß nicht zu hemmen, beschränkt sich die Rede der sprechenden Person im allgemeinen auf kurze Anmerkungen: „‚Sie, mein lieber Freund! haben mir die ersten heitern Augenblicke, die ich hier verlebte, durch Ihre Kunst verschafft! Wie kann ich Ihnen denn herzlich genug dafür danken!' Ich küßte die mir dargebotene Hand, indem ich erklärte, daß auch ich gleich am ersten Tage oder vielmehr in der ersten Nacht das Unheimliche des Aufenthalts bis zum tiefsten Entsetzen gefühlt habe. Die Baronin blickte mir starr ins Gesicht, als ich jenes Unheimliche der Bauart des ganzen Schlosses, vorzüglich den Verzierungen im Gerichtssaal, dem sausenden Seewinde usw. zuschrieb" [177]). „Einst erdreistete ich mich, um ihn zu irgendeiner bestimmten Äußerung zu nötigen, von den Verächtern des katholischen Glaubens zu sprechen und vorzüglich auf diejenigen zu schmähen, die im kindischen Übermute alles Übersinnliche mit dem heillosen Schimpfworte des Aberglaubens abfertigten. Leonardus sprach sanft lächelnd: ‚Mein Sohn, der Unglaube ist der ärgste Aberglaube', und fing ein anderes Gespräch von fremden gleichgültigen Dingen an" [178]). „‚Den armseligsten Stümper, wenn

[173]) Contessa Werke, IV, 297.
[174]) Contessa Werke, II, 14.
[175]) Contessa Werke, II, 33.
[176]) Hoffmann Werke, III, 21 f. Weitere Beispiele: Contessa Werke, II, 9 f., 11, 15, 19, 29, 31, 33 f., 39, 47, V, 62 f.
[177]) Hoffmann Werke, III, 228.
[178]) Hoffmann Werke, II, 25.

er nur Augen hat und ein gesundes Herz über dem Magen, muß die Anmut ihrer Person, die Herrlichkeit ihres Spiels begeistern, mit fortreißen und über sich selbst erheben'. Der Oheim meinte, er sei zu bescheiden. ‚Zu entschieden vielmehr in meinem Lobe', lächelte jener" [179]). „Als er gegen Mittag nach Hause kehrend aus der Kirche kam, sprach ihn eine wohlgekleidete Dirne mit der Frage an, ob er Meister Dietrich, der Maler, sei. Da er solches bejahet, sagte sie freundlich: ‚Meine Frau, die Gräfin Rovero, läßt Euch des schönsten begrüßen und melden, daß sie diesen Nachmittag Eurer gegenwärtig sein werde, um sich mit Euch wegen einer Arbeit zu besprechen'" [180]).

In der Anwendung und Ausgestaltung der Rede, besonders der direkten Rede, sehen wir bei den beiden Romantikern realistische Züge und Streben nach möglichst großer Bewegtheit. Sie haben also Züge gemeinsam, die wir bei anderen Romantikern nur in geringem Maße finden. — —

„Nur wer nie etwas Unaussprechliches zu sagen hätte, würde niemals ein Gleichnis nötig haben" [181]). Unausgesprochenes und Unaussprechliches mit Hilfe einer Art Symbol für sich und andere dennoch auszudrücken, ist der Zweck des Vergleichs [182]), den Wilhelm Schneider zu den vorzüglichen Sprachmitteln des sinnlichen Stils rechnet [183]); denn Begriffliches wird durch vergleichendes Zurückführen auf Sinnliches verkörpert. Der Dichter fügt dem wirklichen Tatbestand etwas aus seinem eigenen Besitz hinzu und formt die Wirklichkeit um. Er verlangt eine Vorstellung von zwei Dingen, eine Ideenassoziation; ein durch die Dinge im Dichter erzeugtes und unaussprechliches Gefühl wird durch den Vergleich angedeutet und auf diese Weise durch Suggestion die gleiche Vorstellung erzeugt, von der der Dichter ausgegangen ist. Die Sprache verjüngt sich ständig durch den Vergleich. Vergleiche sind eigentlich Bilder im weiteren Sinne, und in dem Bestreben zu schmücken, beansprucht das Bild Selbstwert. Das vollkommene Bild bewahrt im Übertragen die Maße, das Größenverhältnis, das Wesen des Eigentlichen, dem es gilt. In dieser Leistung rechtfertigt sich sozusagen das Bild. Dem echten Bild liegt ein strenges Vergleichen zugrunde; so sorgfältig erfolgt es, daß es fast einem

179) Contessa Werke, II, 26.

180) Contessa Werke, III, 146.

181) Theodor Plüß: „Das Gleichnis in der erzählenden Dichtung". Festschrift zur 49. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner in Basel. 1907. S. 62.

182) Allgemeines über Vergleich und Metapher s. Käte Friedemann, a. a. O. S. 222 ff. Über Vergleiche bei Hoffmann vgl. Walter Grahl-Mögelin: „Die Lieblingsbilder im Stil E. T. A. Hoffmanns". Diss. Greifswald 1914. S. 16 ff. und 118 ff. Hartmut Schmerbach, a. a. O. S. 87 ff.

183) Wilhelm Schneider, a. a. O. S. 43.

Schluß auf ein Unbekanntes gleichkommt, dem Analogieschluß. Freilich — dieser selbst darf nicht gezogen werden, wir würden sonst über ihm eben das Bild vergessen. Immer muß der bildliche Ausdruck, wenn er echt sein soll, aus dem Drang der Mitteilung, aus der Hingabe an das Eigentliche entstehen, eben aus dem Ernst, nicht aus dem Spielen und dem Anspielen. Während man in der bildlosen Redeform eine Wahrnehmung oder einen Gedanken so verständlich und so erschöpfend, eben so „klar", als es irgend möglich ist, darzustellen versucht und deshalb alles, was ablenken oder verschleiern könnte, fortläßt, während also dieses Bestreben einen nüchternen und sachlichen Ausdruck ergäbe, bringt ein Vergleich irgend etwas in die Nähe von etwas anderem, was eine bestimmte Eigenschaft des Gegenstands, der mit etwas anderem verglichen wird, stark, eigentlich über die Sachberichtigung hinaus, betonen soll. Je gewagter ein Vergleich ist, um so nerviger greifen die Vergleichspunkte nach d e r Seite der beschriebenen Sache, die sich ganz besonders dem Leser einprägen soll.

Als bilderreich pflegt man den Stil zu bezeichnen, der sich gern der Vergleiche bedient. Bei Hoffmann und Contessa zeigt diese Bildersprache, die von kurzen, unauffälligen Metaphern bis zu weitausgedehnten Vergleichen geht, einen außerordentlichen Reichtum. Das Herausarbeiten von Kontrasten, auf deren Bedeutung in den Werken der beiden Dichter schon hingewiesen wurde, findet sich in diesem Bilderreichtum wieder. Ihre Vergleiche stören oder schwächen nicht den Sinn — wie etwa das gedankenlos gebrauchte Einzelbild —; ihre Vergleiche heben den Sinn durch Beleuchtung aus der Sicht eines anderen Gegenstandes. Hoffmann und Contessa verstehen es, durch die Vergleiche neue Lichtströme um das Wort herumfluten zu lassen, und damit erobern sie ihm neue Atmosphären.

Um ein beziehungsloses Nebeneinanderstellen der Vergleiche zu vermeiden, seien diese nach ihren Herkunftsgebieten betrachtet.

Vergleiche aus dem Tierreich benutzen beide Dichter oft, um Unangenehmes oder gar Widerwärtigkeiten zu veranschaulichen. „Mit dem Fuße wird er mich von sich stoßen, wie ein giftiges Reptil" [184]). „Nichtswürdige Erbärmlichkeiten" verfolgen den Menschen „wie giftiges stechendes Ungeziefer" [185]). „Ich habe all' meine Hoffnung wie eine schlechte Mähre zu Schanden geritten" [186]). Das unheimliche Geschwätz des Doppelgängers ist, „wie wenn der Südwind Schwärme feindlicher Insekten geweckt hat, die giftige Saugrüssel ansetzen an

184) Contessa Werke, VI, 237.
185) Hoffmann Werke, I, 44.
186) Contessa Werke, VI, 238.

die blühende Saat“ [187]). „Der du selbst bei Nacht wie ein Marder dich umschleichst“ [188]). Daß ein Vergleich aus dem Tierreich zur Verstärkung einer humoristischen Situation gebraucht wird, ist bei Contessa mehrmals zu finden. „Der Anblick der Weinflaschen hatte, gleich den Augen der Klapperschlange, den Hanswurst . . . ein gutes Stück von seinem Sitze nach unterwärts gezogen“ [189]). Hoffmann verwendet dieses Mittel des Vergleichs nicht.

Vergleiche aus dem Reiche der Natur wenden beide Dichter an; den durchaus charakteristischen und bisweilen sogar lieblichen Vergleichen Contessas stehen die meist phantastischen der Hoffmannschen Anschauung gegenüber. Für Contessa sind Träume wie „in die Nacht des Lebens hineinfallende leuchtende Blumen“ [190]). „ . . . wonach mein Leben lechzet, wie im Sonnenbrand eine Pflanze nach dem Tau“ [191]). Beiden Dichtern erscheinen die Frauen wie Blumen und Blüten. „Mathilde stand mit roter Glut übergossen wie eine Rose im Abendsonnenstrahl“ [192]). Beim Tode Antoniens ist es Rat Krespel „als hinge zum erstenmal ein schöner Baum die wunderherrlichen Blüten in sein Leben hinein, und er sollte recht an der Wurzel zersägt werden, damit er nie mehr zu grünen und zu blühen vermöge“ [193]). Hoffmann vergleicht Gesang mit einem durch leuchtende Blumen fließenden, silberhellen Strom [194]) oder mächtige Akkorde mit donnernden Meereswellen [195]). Contessa gebraucht aus gleichem Bereich diese Vergleiche: „Einem leichten Schifflein gleich, das auf ungestümem Meere von Welle zu Welle geworfen wird, ging Georg aus einer Hand in die andere, bis der alte Schauspieldirektor sich zürnend in die Brandung warf, und ihn mit mächtigem Arm herausriß“ [196]). „Jetzt zerrann diese Hoffnung, dem Nebel gleich, den der Schiffer für die ersehnte heimatliche Küste gehalten“ [197]). „Wie ein Schiffender, der in den gegeneinander streitenden Wogen eines wild aufgeregten Meeres unterzugehen fürchtet, zu einem Schutzheiligen um Hilfe ruft, so hob er Augen und Hände flehend zu der Mutter“ [198]). Zwei aus dem

187) Hoffmann Werke, II, 315.
188) Contessa Werke, VI, 237.
189) Contessa Werke, VI, 257.
190) Contessa Werke, IV, 244.
191) Contessa Werke, III, 155.
192) Contessa Werke, VII, 174.
193) Hoffmann Werke (Ausgabe Ellinger), V, 89.
194) Hoffmann Werke, I, 46.
195) Hoffmann Werke, I, 345.
196) Contessa Werke, VI, 261.
197) Contessa Werke, IV, 246.
198) Contessa Werke, VI, 219.

Reiche der Natur entnommene, sich besonders ähnelnde Vergleiche finden wir in Hoffmanns „Elixieren des Teufels" und in Contessas „Haushahn und Paradiesvogel": „Du erkennst den verborgenen Keim, den ein dunkles Verhängnis gebar, und der zur üppigen Pflanze emporgeschossen, fort und fort wuchert in tausend Ranken, bis eine Blüte zur Frucht reifend, allen Lebenssaft an sich zieht und den Keim selbst tötet" [199]); „dem Bösen aber ist es eigen, daß es gleich einem wuchernden Unkraut, wenn es einmal Wurzel geschlagen, überall um sich greift, den Samen des Guten erstickt, wo er sich findet, und niemals stehen oder stocken bleibt, sondern immerfort wächst und treibt und in die Höhe schießt, sich selber befruchtend bis ins Unendliche" [200]).

Lichterscheinungen — Feuer, Funke, Flamme, Glut, Leuchten, Strahl, ferner: Sonne, Mond, Sterne, Blitze — haben auch in den Gleichnissen Spuren hinterlassen. Oft treffen wir das Bild vom brennenden Blick und von den feuersprühenden Augen an: Tiefliegende Augen erscheinen als seltsames Feuer [201]); Blitze, die wie ein Glutstrom sich in das Innere ergießen, leuchten aus den Augen [202]); „Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung wie aus einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die wie griechisches Feuer unauslöschlich das Innerste durchbrennen" [203]). Das gegensätzliche Bild finden wir in dem Vergleich: „Es ging von den klaren milden Zügen, aus den freundlichen Augen — wie von dem Sternenhimmel einer Sommernacht, Trost und Beruhigung auf ihn herab" [204]), oder: „Die Augen . . . strahlten und leuchteten wie das aufgehende Zwillingsgestirn" [205]). Die Frau und ihre Augen werden mit der Sonne und mit Sonnenstrahlen verglichen: „Wie eine milde Frühlingssonne stand sie (die Frau) über seinem Leben" [206]); „ein Sonnenstrahl durch Regenschauer lächelte Carolinens Auge ihm entgegen" [207]). Das Jenseits und das Reich des Wunderbaren sind Lichtreiche: „Wie ein flammender Stern geht das Reich des Wunderbaren auf" [208]); „wie vom Strahlenkranz der Verklärung ist Anselmus umflossen" [209]). Der Ge-

---

199) Hoffmann Werke, II, 4.
200) Contessa Werke, IV, 233.
201) Contessa Werke, IV, 227.
202) Hoffmann Werke, I, 93.
203) Hoffmann Werke, I, 90.
204) Contessa Werke, VI, 245.
205) Contessa Werke, V, 270.
206) Contessa Werke, IV, 321.
207) Contessa Werke, IV, 246.
208) Hoffmann Werke, I, 415.
209) Hoffmann Werke, I, 337.

danke fällt zündend in das Innere: „Wie ein Lichtstrahl fiel der Gedanke in ihre Seele“ [210]).

Es ist verwunderlich, daß Contessa trotz seiner Beschäftigung mit der Musik und Zeichenkunst die bei Hoffmann so oft anzutreffenden Bilder aus den Kunstgebieten nicht verwendet. Bei Hoffmann spielt die Musik in der Bildersprache eine große Rolle [211]); noch zahlreicher sind — nach einer Statistik bei Grahl-Mögelin [212]) — die Vergleiche aus dem Gebiet der bildenden Kunst.

Die von Tieck und Wackenroder in der Romantik zuerst verwandte Synaesthesie [213]), die Vermischung der Sinnesqualitäten, war wegen des Musikalisch-Verschwimmenden der Darstellungsform bei Hoffmann ein äußerst beliebtes Stilmittel [214]). In Contessas Schriften ist diese eigentümliche Verwandtschaft von Klängen, Farben und Düften, bei denen „alles mit allem verbunden und vertauscht wird, Gesehenes, Gehörtes, Gefühltes“ [215]), nicht ein einziges Mal gebraucht. Contessa zieht die plastische Wiedergabe klar-umgrenzter Gestalt der verschwommenen Erfassung eines Gegenstandes vor. Bei Hoffmann befinden sich alle Organe in einer ständigen Vibration, bald klingt das eine, bald das andere an. Contessas dichterisches Wollen ging nicht so weit, eine bestimmte Stimmung zu erregen, die unmittelbar nicht sagbar ist, die nur in der Sphäre des Unbewußten schwingen darf.

Wenn man auch dagegen hält, daß das eine oder andere der aufgezählten sprachstilistischen Mittel von anderen Zeitgenossen Hoffmanns verwandt wurde, so darf man doch aus dieser immerhin spürbaren Gemeinsamkeit schließen, daß eine gegenseitige Beeinflussung in den Werken Hoffmanns und Contessas deutlich wahrnehmbar ist. Als sich die beiden Dichter im Jahre 1815 kennenlernten, waren von Hoffmann bereits erschienen der „Ritter Gluck“, „Don Juan“, „Der

210) Contessa Werke, IV, 319.

211) Beispiele s. Grahl-Mögelin, a. a. O. S. 22 f.; Schmerbach, a. a. O. S. 89 f.

212) Grahl-Mögelin, a. a. O. S. 118 f.

213) Die literarische Formung von Synaesthesien ist schon bei Goethe zu finden (vgl. Walter Steinert: „Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung“. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, VII. Dortmund 1910).

214) Vgl. Ottokar Fischer: „E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindungen“. In: Herrigs Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen, Bd. 123. Walter Jost: „Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus“. (= Deutsche Forschungen, IV), Frankfurt 1921. S. 71. Walter Weidemann: „Carl Weisflogs Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann“. Diss. Tübingen 1923. S. 47 f. Hans Dahmen: „E. T. A. Hoffmanns Weltanschauung“ (= Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, Nr. 35) Marburg 1929. S. 72. Schmerbach, a. a. O. S. 92 f.

215) Johannes Pfeiffer: „Umgang mit Dichtung“. Lpz. 1936, S. 32.

goldne Topf", „Fantasiestücke in Callots Manier", „Die Elixiere des Teufels", „Der Magnetiseur", „Die neuesten Schicksale des Hundes Berganza" und einige kleinere Erzählungen. Die in dem dritten Teil dieser Untersuchung angeführten Beispiele sind zum größten Teil diesen Werken entnommen, während die entsprechenden Contessaschen Beispiele aus den Erzählungen ausgesucht wurden, die der Schlesier nach 1810 niederschrieb, also: „Magister Rößlein", „Haushahn und Paradiesvogel, oder die Gebirgsreise", „Der Todesengel", „Der schwarze See", „Das Gastmahl", „Die Schatzgräber". Bei der Verbreitung, die Hoffmanns Schriften zu ihrer Zeit fanden, kann man mit Sicherheit annehmen, daß Contessa die Werke Hoffmanns kannte und seinen Sprachstil unverkennbar dem Hoffmanns anglich. Ein umgekehrter Vorgang, also eine Beeinflussung Hoffmanns durch Contessa, scheint mir deswegen nicht wahrscheinlich, weil man in diesem Falle zweifellos Notizen in Hoffmanns Tagebüchern und Briefen über Contessa gefunden haben würde; Hoffmanns Tagebücher nennen uns die Bücher und Schriften, die er las; es ist nicht anzunehmen, daß er den von ihm später so hoch geschätzten Contessa und seine Erzählungen unerwähnt gelassen hätte. Der Name seines Freundes taucht in Hoffmanns Tagebüchern erst 1815 auf.

III. *Realistische Darstellungselemente.*

Neben den Parallelen, die in den Grundmotiven und im Stil festzustellen waren, muß als besonders auffallend im Werk der beiden Romantiker die Gemeinsamkeit realistischer Darstellungselemente hervorgehoben werden.

Hoffmanns schriftstellerische Eigenart besteht vor allem darin, daß er in seinen Erzählungen das Wirkliche mit dem Irrealen mischt, daß sich in seinen Schriften prosaische Alltäglichkeit und phantastische Übersinnlichkeit, Natürliches und Unbegreifliches fortwährend berühren. Was Goethe die dritte Welt nannte, die Welt der Phantasien, Ahnungen und Träume, darin bewegte er sich mit Vorliebe. Im Grunde hatte Hoffmann zu dem romantischen Wunderbaren von der Art Fouqués gar kein Verhältnis, zu den Feen, die aus den Grotten kommen, zu den Gnomen, die im Feuer hausen, und zu den Nixen der stillen, tiefen Wasser. Ein Herr tritt in den Saal, gekleidet wie jeder, auch redet er nicht viel anders — aber die Menschen im Saale fühlen: er hypnotisiert uns. Und die Geschichte fährt fort in der Beschreibung der Gefühlszustände, nur werden diese alle sichtbar, kom-

men den Menschen unter die Haut, treiben sie auf, machen die Augen schielen, verlängern die Hände um Ellen, verändern, verzerren — und doch alle bleiben Menschen, Berliner, die in dem Zimmer eines Hauses am Gendarmenplatz Tee trinken, aber unter die das Wunderbare getreten ist, das Unerklärliche, das „Viel mehr" des sechsten Sinnes. Hoffmann sucht es nicht, denn er findet es überall, es stellt sich ihm von selbst ein, im ganzen gewöhnlichen Leben. Damit erreicht er diese Illusion der Wirklichkeit, die alle seine phantastischen Individuen in uns hervorrufen, daß er sie uns in einem geläufigen Milieu vorstellt.

Ricarda Huch hat diese Doppelheit, dieses Schwanken zwischen dem Irdischen und Überirdischen, zwischen der Sinnenwelt und dem jenseitigen Zauberreich aus Hoffmanns menschlicher „Heimatlosigkeit" [216]) hergeleitet, dem Mißverhältnis zwischen dem, was er körperlich und geistig war und so gern sein wollte. Die Sehnsucht, sagt sie, war seine Muse, Sehnsucht nach einem Geisterlande, da es eine so quälende Körperlichkeit wie die seine nicht gäbe. Hoffmann sieht das Wirkliche, aber er wird oft an ihm irre. Zwischen Jenseits und Diesseits, Heimat und Ausgestoßensein, zwischen Wesen und Schein ist eine verbindende Brücke des Wunderbaren geschlagen. Aus dem Leiden, das die Seele des Dichters in dem Ungenügen alles Irdischen, dem schmerzlichen Zwiespalt von Sehnsucht und Erfüllung erlebt, schafft sie sich die Phantastik als Projektion seelischer Zwiespältigkeit in die Umwelt.

Daß gerade in die Erzählungen, die Contessa nach 1813 schrieb [217]), eine Hoffmann verwandte Mischung von Wirklichem und Märchenhaftem eindringt, scheint mir eine von diesem Zeitpunkt ab — auch sprachstilistisch — immer mehr wachsende Angleichung des Contessaschen Werkes an das Hoffmanns zu beweisen. Beide versuchen nicht — wie die anderen Romantiker —, sich der Schwere und Häßlichkeit des Lebens zu entziehen. Sie versuchen tiefer in das Leben einzudringen und lassen sich in ihrem Schaffen von einem gesunden Instinkt immer wieder zur Wirklichkeit führen. Diese in Wesen und Werk erkennbare nahe Beziehung zur Wirklichkeit ließ sie aktiver, gegenwärtiger und gegenständlicher als die übrigen Romantiker werden. Wenn man Hoffmann einen Romantiker nennt, der das Alltägliche liebt, „das unter seinem Fenster auf dem Markt wimmelte, dessen

[216]) Ricarda Huch: „Ausbreitung und Verfall der Romantik". Lpz. 1902, S. 201.

[217]) Besonders: „Haushahn und Paradiesvogel, oder die Gebirgsreise" (1813), „Der schwarze See" (1815), „Das Gastmahl" (1815), „Die Schatzgräber" (1819), „Die weiße Rose" (1820).

Auge gerade das Wunder und Rätsel wahrnimmt, wo ein oberflächlich poetischer Sinn nur uninteressante Prosa vermutet“ [218]), so kann man dasselbe — aus den unten genannten Werken zu schließen — von Contessa sagen. Dieses für die Romantiker ungewohnte Schauen und realistische Darstellen fiel schon Friedrich Hebbel an Contessa auf; in seiner Münchner Zeit schreibt er in einem Briefe an Elise Lensing: „Willst du einmal wahrhaften Genuß haben, so lies abends Erzählungen von C. W. Contessa, vorzüglich den Meister Dietrich und den schwarzen See. Das ist ein Dichter, der, mit Hoffmann zu reden, geschaut hat, was er darstellt“ [219]).

Wirklichkeit als Gegenstand der Dichtung wird bei Hoffmann und Contessa am deutlichsten zu Beginn jeder Dichtung als Beschreibung der Umwelt des Geschehens. Beide geben Beschreibungen von Zeit, Raum und Personen und stellen die Wirklichkeit als Grundlage und Schauplatz vor die Augen des Lesers [220]). In den Gesprächen der Serapionsbrüder hat sich Hoffman selbst einmal über den Grund dieses Verfahrens geäußert: „Du hattest, sprach Theodor, bestimmten Anlaß, die Szene des Stückes nach Berlin zu verlegen und Straßen und Plätze zu nennen. Im allgemeinen ist es aber auch meines Bedünkens gar nicht übel, den Schauplatz genau zu bezeichnen. Außerdem, daß das Ganze dadurch einen Schein von historischer Wahrheit erhält, der einer trägen Phantasie aufhilft, so gewinnt er auch, zumal für den, der mit dem als Schauplatz genannten Orte bekannt ist, ungemein an Lebendigkeit und Frische“ [221]).

Es ist kein Zufall, daß sich Contessas Märchen „Haushahn und Paradiesvogel“ zum großen Teil im Riesengebirge [222]) und in einer in der Nähe gelegenen Stadt (zweifellos ist Contessas Geburtsort Hirschberg gemeint) und ungefähr in Contessas Gegenwart abspielt. Diese genaue Festlegung des Schauplatzes nach Raum und Zeit entspringt ohne Zweifel der Absicht des Dichters, im Leser von vornherein den Glauben an die tatsächliche Wirklichkeit und die Existenz seiner dichterischen Gestalten zu wecken, wenn er sie auch nachher das Tollste

---

218) Ricarda Huch, a. a. O. S. 215.

219) Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke. Hrsg. von R. M. Werner 1902. Briefe, I, 173.

220) Oskar Walzel sagt in diesem Zusammenhang von Hoffmann: „Diese Beobachtungsgabe läßt auch das Örtliche bei Hoffmann in viel festeren Umrissen erscheinen als bei der Mehrzahl seiner romantischen Zeitgenossen“ („Deutsche Romantik“. Lpz. 1912, 2. u. 3. Aufl. ANuG. Bd. 232, S. 144 f.).

221) Hoffmann Werke, V, 174.

222) Der Name Riesengebirge wird in dem Märchen nicht genannt; Contessa kann aber nur dieses Gebirge seiner Heimat gemeint haben, wenn er von der „Gebirgsreise“ spricht. Vgl. auch Hans Meyer, a. a. O. S. 158.

und Wunderbarste erleben läßt, das gar nicht nach Gesetzen der erfahrungsmäßigen und gegenständlichen Sachwelt erklärt werden kann. Unter den gleichen Bedingungen läßt Hoffmann sein Märchen vom goldnen Topf spielen, das nicht nur die Allegorie, sondern auch die zwingende Gewalt der Nacht- und Phantasiegestalten mit Contessas Märchen gemeinsam hat. Hoffmann läßt die Gestalten seines Märchens „Der goldne Topf" sich in Dresden bewegen und ebenfalls in seiner Gegenwart; er nennt Tag und Stunde, da ein junger Mensch in Dresden durch das schwarze Tor rannte; er zeichnet zu Beginn des „Ritter Gluck" in klarster Realität das bekannte Berliner Spätherbstbild, den Tiergarten, die Personen und die Atmosphäre oberflächlicher Unterhaltung. Bei beiden Dichtern sind die Gestalten dieser Märchen, soweit sie nur der erscheinungshaften Wirklichkeit angehören und nicht etwa übersinnliche Mächte darstellen, als reale Existenzen gezeichnet [223]), an deren Wirklichkeit der Zweifel der Dichter nicht einen Augenblick laut wird. Schon dadurch, daß Hoffmann und Contessa diese Gestalten mit individuellen Namen und Titeln belegen, weisen sie auf die Absicht hin, ihre wirkliche Existenz über jeden Zweifel zu erheben. Ob wir nun Contessas „schwarzen See", „Gebirgsreise", „Gastmahl", „Schatzgräber" oder Hoffmanns „Goldnen Topf", „Meister Floh", „Prinzessin Brambilla" betrachten: alle diese Erzählungen haben einen realen Schauplatz, sind von realen Elementen getragen, haben sich wohl auch wirklich zugetragen [224]), aber ihre Handlung vollzieht sich nicht nach den Gesetzen der realen Erfahrung, sondern nach denen einer traumartigen Phantasie. Diese Dichtungen schalten freier mit den Gegebenheiten des Lebens; die Einbildungskraft gestaltet sich gleichsam selbst in ihnen, weil der kausale Zusammenhang des Weltgefüges aufgehoben ist.

Dieser Dualismus ist von sämtlichen Märchen Contessas in der „Gebirgsreise" am deutlichsten erkennbar. Einem Professor-Ehepaar wird von Zigeunern der kleine Sohn Theodor geraubt und ins Riesengebirge entführt. Auf der Wanderung im Gebirge stürzt der Knabe in einen Spalt. Die Eltern unternehmen, um den Knaben wiederzufinden, eine Gebirgsreise unter Führung von Doktor Schachtheimer.

---

223) Im „Goldnen Topf": Anselmus, Veronika, ihr Vater und der Registrator Heerbrand; in der „Gebirgsreise": der dichtende Professor, seine Gattin Karoline und der Kammerrat Aber.

224) Vgl. Einleitungsbrief Contessas zu den „Schatzgräbern" (Werke, VII, 159 ff.); Hoffmanns Brief vom 12. Januar 1809 an den Herausgeber der „Allg. Musikalischen Zeitung", Rochlitz, mit dem „Ritter Gluck": „Ich wage es, einen kleinen Aufsatz, dem eine wirkliche Begebenheit zu Grunde liegt, beizulegen . . ." (Briefe, Bd. I, S. 269).

Auf ihrer Suche erleben sie die gefährlichsten Abenteuer und gelangen schließlich in das Reich des alten Riesenkönigs. In einer Höhle finden sie endlich den Knaben und kehren heim.

Wenn sich der Doktor Schachtheimer im Laufe der Erzählung als mächtiger Berggeist entpuppt, wenn sich Jonathan, der den irdischen Genüssen der Welt durchaus zugeneigte Diener des Professors, sich schließlich als Elementargeist entpuppt, so gleichen diese Entwicklungen von realen Personen zu Geistern dem bösartigen Magister, den Hoffmann zu einem Gnom und Gesandten einer bösen Märchenwelt werden läßt; dies alles sind ebenso übersinnliche Schöpfungen einer Phantasie, die in der Realität des Lebens ihre Anregung empfing, wie der verständig-dressierte Floh, der dem Menschen die Einsicht in die Gedanken seiner Freunde und Feinde verschafft („Meister Floh").

Hoffmann geht noch einen Schritt weiter: die Wirklichkeit erscheint ihm schließlich als Zerrbild, als eine Anarchie aller Formen und Werte[225]); denn in der Wirklichkeit hat das sinnlose Streben nach Wirklichkeitsüberwindung seinen Ursprung. So muß seine Erzählung zur Satire und Groteske werden und die Einzelerscheinung und Gestalt zur Karikatur. Vielleicht ist diese Satire zugleich eine Schutzwehr und Waffe für eine Seele, die leicht verwundet werden kann; denn sie kann weiche und schmerzhafte Gefühle verbergen, die gegenüber den Menschen und Dingen bestehen.

Die strenge Einteilung seiner Märchenpersonen in zwei Gruppen, in Philister und poetische Gemüter, hat Contessa mit Hoffmann gemeinsam[226]). Die Hauptfigur ihrer Märchen bildet meistens ein poetisch veranlagtes Wesen, das ganz in der Welt seiner Phantasie aufgeht und durch sein reines Gemüt und seine Sehnsucht der Welt der Phantasie und des Wunders teilhaftig wird. Der unüberbrückbare Gegensatz zwischen poetischen und prosaischen Menschen bildet in den Märchen beider Dichter den Grundgedanken, und diesem Grundthema entsprechend, zeigen auch alle Märchen eine große Übereinstimmung im Aufbau[227]).

Im Rückblick ergibt sich also, daß die herrschende Stimmung der Hoffmannschen und Contessaschen Märchen die des magischen Alltags ist. Beide Dichter haben im Märchen einen natürlichen Übergang von

---

225) Vgl. die „Lebensansichten des Katers Murr".

226) Zu der ersten Gruppe gehören das Professor-Ehepaar und der Kammerrat aus der „Gebirgsreise", zu der zweiten Elisabeth, die Tochter des Oberförsters („Die weiße Rose"), Elisabeth, die Tochter des Försters Willbrand („Der schwarze See"), Willibald und Anna („Das Gastmahl").

227) Vgl. Richard Benz: „Märchendichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte". Gotha 1908, S. 145.

Wissen und Phantasie, von Schauen und Deuten, von realer Wirklichkeit bestimmte die dichterischen Visionen und ließ zugleich die Traumbilder erstehen. Beide haben das besondere Talent, das Gewöhnliche mit dem Wunderbaren so zu mischen, daß es ein neues Ganzes ergibt: eine Welt der neuen Wirklichkeit aus Realität und Übersinnlichkeit, die ihre literarischen Grenzen zu überschreiten und in die lebendige Einheit des Lebens zurückzukehren scheint.

Schlußwort.

Die vorliegende Arbeit versuchte darzulegen, daß die Werke Hoffmanns und Contessas in der Motivwahl und -behandlung und im Sprachstil gemeinsame Züge aufzuweisen haben. Diese Parallelen treten besonders deutlich hervor in den Erzählungen, die nach 1813 erschienen, also kurz vor dem Beginn der Freundschaft beider Dichter. Da die Erzählungen Contessas aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts durchaus liebenswürdigen Charakter tragen und sich bisweilen den romantischen Zuflüssen aus Dresden nicht verschließen konnten, während die Dichtungen nach 1813 in besonderem Maße Gemeinsamkeiten mit Hoffmanns Werk erkennen lassen, ergibt sich, daß seit Contessas Bekanntschaft mit dem Werke Hoffmanns und seit seiner Freundschaft mit diesem selbst die stärkere Persönlichkeit des Freundes derart Macht über Contessa gewonnen hatte, daß sie sein eigenes Wesen und echtes Talent zwar nicht überwucherte, aber doch stark beeinflußte. Es wäre aber verfehlt, Contessa als einen Nachahmer Hoffmanns zu bezeichnen und das ungünstige Urteil, das man über ihn zu fällen pflegt, ohne weiteres auf ihn anzuwenden. Er wußte sich seine eigenen Wege zu bahnen und die übernommenen Motive für seine Zwecke in anderen Situationen zu bearbeiten. Seine Dichtungen haben mit denen Hoffmanns das feine Gefühl für Maß und Grenze, die Echtheit des Humors, die Wahrheit der Phantasie, die Natürlichkeit des Wortes gemeinsam. Während aber Hoffmanns Gestalten mit einem Zwiespalt in sich und zur Umwelt aufwachsen, sind Contessas Menschen kindlicher, unbefangener, sie sind geboren aus einer noch harmlosen natürlichen Welt- und Lebensfreude. Hoffmann gibt seinen Dichtungen die Tiefe menschlicher Lebensweisheit; Contessa meidet diese philosophischen Hintergründe und versucht sie durch eine Zartheit der Empfindung, durch viel Gemüt und Nachdenklichkeit zu ersetzen. Es mangelt ihm aber ein starker, ruhiger Klang, der die Fülle klärt, die Kraft in der Tiefe verspüren läßt,

deren Wirkung uns bei Hoffmann gefangen nimmt. Wenn auch Contessas Dichtung schlicht ist und nicht den großen Rhythmus des epischen Erzählers in sich trägt, wenn man auch ihn selbst nicht zu den Bedeutenden seiner Zeit rechnen kann, die einen persönlich gefärbten Stil, eine starke Eigenart in der Wahl des Stofflichen zeigen, die Großes, Neues und Selbständiges schaffen, so haben wir doch in ihm, bei aller Abhängigkeit von Hoffmann, einen Erzähler zu sehen, dessen Dichtung ohne falsche Ansprüche und ohne sentimentale Gewichtigkeit ist, wie wir es bisweilen bei Romantikern finden, dafür aber eine feine, wahre Seele verrät. Hinzu kommt, daß er für Schlesien bedeutsam bleibt, weil er die Landschaft und die Stimmung seiner Riesengebirgsheimat dichterisch gestaltete, „wie fast die gesamte Riesengebirgsdichtung auf ihn als Vorbild zurückgeht“ [1]).

Bei dem heutigen Stand der Hoffmann-Forschung konnte die Arbeit über H o f f m a n n wenig Neues bringen, teilweise konnte sie schon Gesagtes nur zusammenfassen; wenn sie aber einen Beitrag zu geben vermochte für die Beziehungen der schlesischen Literatur zu E. T. A. Hoffmann, dann hat sie ihren Zweck erfüllt.

---

[1]) Hans Heckel: „Die Brüder Contessa“. In: „Schlesische Lebensbilder“, a. a. O. S. 309. Vgl. auch: Lucie Hillebrand: „Das Riesengebirge in der deutschen Dichtung“. Brsl. 1922. S. 58 ff.

Literatur.

Ausgaben:

„C. W. Contessas Schriften". Hrsg. von E. von Houwald. 9 Bde. Lpz. 1826. (zitiert als: Contessa Werke).

„E. T. A. Hoffmann. Sämtliche Werke". Historisch-kritische Ausgabe mit Einleitungen, Anmerkungen und Lesarten von Carl Georg von Maassen. Bd. I—IV, VI—X. Mchn. u. Lpz. 1907 ff. (zitiert als: Hoffmann Werke). (Da diese wissenschaftlich einwandfreiste Ausgabe leider nicht vollständig ist, mußte bisweilen nach anderen Ausgaben zitiert werden; in solchen Fälle wurde in der Fußnote der Titel der betreffenden Ausgabe genannt.)

„E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr". Gesammelt und erläutert von Hans von Müller. 2 Bde. Bln. 1912.

„E. T. A. Hoffmann. Tagebücher und literarische Entwürfe". Hrsg. von Hans von Müller. Bln. 1915.

Literatur:

1.) Contessa:

Göbel Maximilian: „Ungedruckte Briefe der Brüder Contessa". In: Der Wanderer im Rsgb. Jhg. 53 (1933), Heft 3, S. 42 f.

Heckel Hans: „Die Brüder Contessa". In: „Schlesische Lebensbilder. Schlesier des 16. bis 19. Jahrhunderts". Hrsg. von der Historischen Kommission für Schlesien. Brsl. 1931. Bd. IV. S. 302 ff.

Hitzig Eduard: „Nekrolog Carl Wilhelm Contessas". In: Haude u. Spemersche Ztg., Bln. 1825, Nr. 129. Wieder abgedruckt in: Neuer Nekrolog der Deutschen. Hrsg. von Fr. A. Schmidt. Jhg. 3, 1825. Ilmenau, S. 600—606.

Houwald Ernst von: „Einige Bruchstücke aus C. W. Contessas Leben". In: Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Hrsg. von Friedrich Kind. Jhg. 1828. S. 211—246.

Meyer Hans: „Die Brüder Contessa. Ihr Leben und ihre Werke. Ein Beitrag zur Kenntnis der Unterhaltungsliteratur der klassischen Epoche". Bln. 1906.
Besprechungen dieses Buches:
Oskar Walzel in: „Jahresberichte f. neuere deutsche Literaturgeschichte". 1906/7, S. 913; R. M. Werner in der „Deutschen Literaturzeitung", 1907, Sp. 733/5; Georg Ellinger, Voss. Ztg. 1907, Nr. 37; ferner: Carl Georg von Maassen in der neuen Ausgabe der Contessaschen Erzählungen „Serapiontische Erzählungen", Mchn. 1922, Anmerkung S. X; Helmuth Rogge in den Anmerkungen des „Doppelromans der Berliner Romantik". Lpz. 1926, S. 327 f.

Rosenberg: „Romantiker in Hirschberg und im Riesengebirge". In: Der Wanderer im Rsgb. Jhg. 11 (1908), S. 100 f.

2.) Hoffmann:

Blei Franz: „E. T. A. Hoffmann. Eine Fußnote". In: Die Insel, Jhg. 1 (1899—1900), Nr. 9. S. 344—355.

Boehlich Ernst: „E. T. A. Hoffmann in Schlesien". In: Schles. Monatshefte, Jhg. 1 Nr. 1 (1924).

Cohn Hilde: „Realismus und Transzendenz in der Romantik, insbesondere bei E. T. A. Hoffmann". Diss. Heidelberg 1933.
Dahmen Hans: „Der Stil E. T. A. Hoffmanns". In: Euphorion, Bd. 28 (1927).
Dahmen Hans: „E. T. A. Hoffmanns Weltanschauung". Marburg 1929. (= „Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft" Nr. 35).
Egli Gustav: „E. T. A. Hoffmann. Ewigkeit und Endlichkeit in seinem Werk". Zürich 1927. (= „Wege zur Dichtung" Bd. 2 der Züricher Schriften zur Literaturwissenschaft).
Ellinger Georg: „E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke". Hamb. Lpz. 1894.
Ellinger Georg: „Zu E. T. A. Hoffmann". In: Euphorion, Bd. 5 (1898), S. 109 ff.
Fischer Ottokar: „E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindungen". In: Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. Bd. 123 (1909).
Grahl-Mögelin Walter: „Die Lieblingsbilder im Stil E. T. A. Hoffmanns". Diss. Greifswald 1914.
Harich Walther: „E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers". Bln. 1920. 2 Bde.
Haupt Julius: „Elementargeister bei Fouqué, Immermann und Hoffmann". Diss. Bonn 1923 (Maschinenschr.); gekürzt unter dem Titel „Zum romantischen Motiv der Elementargeister". In: Der Gral, Bd. 17, S. 463 ff.
Hensel Paul: „E. T. A. Hoffmanns Weltanschauung". In: Kleine Schriften und Vorträge. Hrsg. von Ernst Hoffmann und Heinrich Rickert. Tübingen 1930.
Hitzig Julius Eduard: „Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß". Bln. 1823. 3 Bde.
Hoffmann Adalbert: „K. v. Holteis und E. T. A. Hoffmanns Bergreise". Oppeln u. Lpz. 1898.
Maassen Carl Georg von: „Ernst Theodor Amadeus Hoffmann". In: Die Großen Deutschen, Neue Deutsche Biographie. Hrsg. von Willy Andreas und Wilhelm von Scholz. Bln. 1936. Bd. 3, S. 93—112.
Payr Bernhard: „E. T. A. Hoffmann und Théophile Gautier. Ein geisteswissenschaftlicher Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte". Diss. Lpz. 1927.
Pniower Otto: „E. T. A. Hoffmanns Berlinische Erzählungen". In: „Dichtungen und Dichter. Essays und Studien". Bln. 1912. S. 238 ff.
Poppenberg Felix: „E. T. A. Hoffmann-Spiegelung". In: Bibelots, Lpz. 1904. S. 263 ff.
Reimann Olga: „Das Märchen bei E. T. A. Hoffmann". Diss. Mchn. 1926.
Roehl Martin: „Die Doppelpersönlichkeit bei E. T. A. Hoffmann". Diss. Rostock 1917.
Sakheim Arthur: „E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und zu seinen Werken". Lpz. 1908.
Schaeffer Carl: „Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen". Marburg 1909. (= „Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft").
Schaukal Richard von: „E. T. A. Hoffmann". Zürich, Lpz. 1923.
Schmerbach Hartmut: „Stilstudien zu E. T. A. Hoffmann". Bln. 1929.
Schönke: „E. T. A. Hoffmanns Riesengebirgsreise im Jahre 1798". In: Der Wanderer im Rsgb. 1905, Nr. 8/9.
Stradal Marianne: „Studien zur Motivgestaltung bei E. T. A. Hoffmann". Diss. Bln. 1928.
Weidemann Walter: „Carl Weisflogs Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann". Diss. Tübingen 1923 (Maschinenschr.).

3.) Allgemeines:

Andreae Friedrich: ‚Warmbrunn und sein Badeleben in der Unterhaltungsliteratur vor 100 Jahren". In: Der Wanderer im Rsgb. Jhg. 46 (1926), Heft 4.

Becking Gustav: „Zur musikalischen Romantik". In: Dt. Vjschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch. Bd. II (1924).
Benz Richard: „Märchendichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte". Gotha 1908.
Buchmann Rudolf: „Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Beiträge zu einer Motiv- und Stilparallele". Lpz. 1910. (= „Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte" NF. Heft 6).
Chézy Wilhelmine von: „Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben". 1858. 2 Bde.
Floeck Oswald: „Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und vorromantischen Zeit". In: Jahresberichte des Staatsgymnasiums in Bielitz, 1909/10.
Friedemann Käte: „Die Rolle des Erzählers in der Epik". 1910 (= „Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte" NF. Heft 7).
Günzburger Elsbeth: „Stileigenheiten der Romantik". Diss. Bonn 1932.
Heckel Hans: „Die Schlesischen Provinzialblätter 1785—1849 in ihrer literargeschichtlichen Bedeutung. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien". Brsl. 1921 (= „Wort und Brauch" 15. Heft).
Heckel Hans: „Die Stammesart des Schlesiers in seinem Schrifttum". In: Schlesisches Jahrbuch f. deutsche Kulturarbeit im gesamtschlesischen Raum. Jhg. 4 (1931/32), S. 49—67.
Heckel Hans: „Schlesisches Schrifttum als Ausdruck schlesischer Stammesart". In: Mitteilungen d. Schles. Gesellsch. f. Volkskunde, Bd. XXXIV (1934), S. 194—238.
Hillebrand Lucie: „Das Riesengebirge in der deutschen Dichtung". Brsl. 1922.
Huch Ricarda: „Ausbreitung und Verfall der Romantik". Lpz. 1902.
Kahlert August: „Schlesiens Anteil an deutscher Poesie. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte". Brsl. 1835.
Krauss Wilhelmine: „Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus". Bln. 1930.
Laserstein Käte: „Die Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung". Bln. 1931. (= „Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur" Heft 12).
Milch Werner: „Schlesiens Sonderart im deutschen Schrifttum". In: Zs. f. Dtschkde. 1931, S. 566 f.
Müller Andreas: Einleitung zu: „Märchen. Erster Band". In: „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen". Hrsg. von H. Kindermann. Reihe Romantik Bd. 14. Lpz. 1930, S. 5—12.
Nadler Josef: „Die Berliner Romantik. Ein Beitrag zur gemeinvölkischen Frage: Renaissance, Romantik, Restauration". Bln. o. J. (1921).
Pfeiffer Johannes: „Umgang mit Dichtung". Lpz. 1936.
Rogge Helmuth: „Der Doppelroman der Berliner Romantik". Lpz. 1926.
Schneider Wilhelm: „Ausdruckswerte der deutschen Sprache. Eine Stilkunde". Bln. Lpz. 1931.
Spitzer Leo: „Stilstudien", Mchn. 1928. 2 Bde.
Strich Fritz: „Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit". Mchn. 1928, 3. Aufl.
Unger Rudolf: „Die Vorbereitung der Romantik in der ostpreußischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Betrachtungen zur stammeskundlichen Literaturgeschichte". In: Mitteilungen d. Schles. Gesellsch. f. Volkskunde, Bd. XXVI (1925), S. 60 ff.
Walzel Oskar: „Deutsche Romantik". Lpz. 1912, 2. u. 3. Aufl. ANuG. Bd. 232.
Walzel Oskar: „Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung". Lpz. 1926.
Werner Richard Maria: „Hebbel. Ein Lebensbild". 1905.

Lebenslauf.

Als Sohn des Oberstadtinspektors Eduard Pankalla wurde ich am 20. Januar 1912 in Breslau geboren. Ich besuchte die kath. Volksschule 51 und das Reform-Realgymnasium z. hl. Geist zu Breslau, legte 1932 die Reifeprüfung ab und studierte an der Universität Breslau deutsche und französische Literaturgeschichte und Philologie, Volkskunde, Musikwissenschaft und Philosophie. Meine Lehrer waren u. a. die Herren Professoren Dr. Dr. Merker, Dr. Ranke, Dr. Neubert, Dr. Steller, Dr. Schmitz. Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Dr. Merker für seine Anteilnahme beim Entstehen dieser Arbeit.

Gerhard Pankalla.